

# Masterthesis

## De documentaire: waarheid of werkelijkheid?



*Een kwalitatief onderzoek naar de manier waarop documentairemakers omgaan met de werkelijkheid in het construeren van hun waarheid*

K.S. van Blanken | 4121473

Universiteit Utrecht

Film- en Televisiewetenschappen

Dr. Willemien Sanders

01-02-2014

## **Samenvatting**

In deze masterthesis wordt onderzocht op welke manier Nederlandse documentairemakers omgaan met de werkelijkheid in het construeren van hun waarheid. Hiervoor zijn vier Nederlandse documentairemakers geïnterviewd. Middels semi-gestructureerde interviews is onderzocht op welke manier zij spreken over hun omgang met de werkelijkheid in het construeren van hun waarheid. Behalve de interviews is van drie van de documentairemakers een filmplan geanalyseerd. Hierbij is onderzocht welk inzicht deze verschaffen in de manier waarop de documentairemakers omgaan met de werkelijkheid in het construeren van hun waarheid. Tenslotte is onderzocht hoe de resultaten van de analyse van zowel de interviews als de filmplannen zich tot elkaar verhouden. Hieruit is naar voren gekomen dat de manier waarop de documentairemakers omgaan met de werkelijkheid in het construeren van hun waarheid een vertaalslag is waarbij twee elementen zorgen voor een spanningsveld. Enerzijds is er de documentairemaker die een verhaal zo goed mogelijk wil vertellen en hierbij zo dicht mogelijk bij de werkelijkheid wil blijven, anderzijds zijn er beperkingen die een documentairemaker hierin kunnen begrenzen.

# Inhoudsopgave

1.	<b>Inleiding</b> .....	4
2.	<b>Relevantie</b> .....	5
3.	<b>Probleemstelling</b> .....	6
4.	<b>Theoretisch Kader</b> .....	8
5.	<b>Onderzoeksmethode</b> .....	16
6.	<b>Analyse &amp; Resultaten</b> .....	19
7.	<b>Conclusie</b> .....	42
8.	<b>Reflectie &amp; Discussie</b> .....	45
9.	<b>Bibliografie</b> .....	46
10.	<b>Bijlage I: Codeersysteem</b> .....	48
11.	<b>Bijlage II: Topic-list</b> .....	49
12.	<b>Bijlage III: Transcripties interviews</b> .....	50
13.	<b>Bijlage IIII: Deep texts</b> .....	51

# 1. Inleiding

Lang werd aangenomen dat foto's niet kunnen liegen. Op deze aanname is de documentaire gebaseerd. Door digitalisering ontstond de mogelijkheid tot manipulatie van beelden, wat de visie dat de camera niet kan liegen veranderde.<sup>1</sup> In zekere mate manipuleren filmmakers altijd doordat zij bemiddelen tussen datgene wat gefilmd wordt en de uiteindelijke film. Digitalisering maakt echter een vorm van manipulatie mogelijk waarbij de filmmaker de inhoud – en de betekenis - van zijn documentaire kan beïnvloeden. Brian Winston stelt dat deze ontwikkeling langzaam gaat, maar dat tegen het eind van dit proces waarschijnlijk elke documentairemaker in het bezit dient te zijn van middelen om video's compleet te manipuleren.<sup>2</sup> Het is aan de documentairemaker of deze hier gebruik van maakt en op welke manier deze met de constructie van zijn waarheid bij de werkelijkheid blijft.

In dit onderzoek wordt 'werkelijkheid' van 'waarheid' onderscheiden. De definitie van werkelijkheid die wordt aangehouden is afkomstig van Bill Nichols.<sup>3</sup> Hij omschrijft werkelijkheid als gebeurtenissen die in de historische wereld hebben plaatsgevonden.<sup>4</sup> Waarheid is moeilijker te definiëren; John MacFarlane stelt dat waarheid afhankelijk is van de context waarbinnen deze beoordeeld wordt.<sup>5</sup> Jan Crijns en Patrick van der Meij bevestigen dit; zij stellen dat waarheid perceptie is.<sup>6</sup> Op basis van deze uitspraken luidt de definitie van waarheid die in dit onderzoek wordt aangehouden als volgt: datgene wat voor waar wordt aangenomen door een groep of individu.

Het bestaan van meerdere waarheden betekent dat documentairemakers hun waarheid op verschillende manieren kunnen construeren en op de omgang van documentairemakers met de werkelijkheid bestaan verschillende visies waar binnen het literaire veld aandacht aan is besteed. Hierbij zijn uiteenlopende uitspraken gedaan. In deze masterthesis wordt onderzocht of – en op welke manier – deze van toepassing zijn op Nederlandse documentairemakers.

---

<sup>1</sup> Brian Winston, *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited* (London: The British Film Institute, 1995), 7-8.

<sup>2</sup> Winston, *Claiming the Real*, 9.

<sup>3</sup> Bill Nichols, *Introduction to Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 2010), 7.

<sup>4</sup> Nichols, *Introduction to Documentary*, 7.

<sup>5</sup> John MacFarlane, "Making Sense of Relative Truth," *Proceedings of the Aristotelian Society*, New Series, Vol. 105 (2005): 305-323.

<sup>6</sup> Jan Crijns en Patrick van der Meij, "Over de grenzen van de materiële waarheidsvinding," (2005): 47.

## 2. Relevantie

Dit onderzoek biedt inzicht in de manier waarop Nederlandse documentairemakers met de werkelijkheid omgaan in het construeren van hun waarheid en welke factoren hierbij van invloed zijn op de keuzes van de documentairemaker. Over afhankelijkheid van documentairemakers is tot op heden weinig bekend.<sup>7</sup> Inzicht hierin maakt duidelijk op welke principes de keuzes van documentairemakers gebaseerd zijn en waarom documentairemakers op een zekere manier met de werkelijkheid omgaan in het construeren van hun waarheid.<sup>8</sup> Hoewel de resultaten betrekking hebben op vier documentairemakers en hierdoor niet generaliseerbaar zijn, kan dit onderzoek als uitgangspunt dienen voor vervolgstudies. Daarnaast dient dit onderzoek een maatschappelijk belang omdat inzicht in de omgang van documentairemakers met de werkelijkheid in het construeren van hun waarheid bijdraagt aan de maatschappelijke discussie omtrent het manipuleren van de werkelijkheid. *Reality*-televisie krijgt tegenwoordig veel aandacht van publiek en media. Gedurende de afgelopen jaren kwam meerdere malen aan het licht dat een televisieprogramma niet op werkelijkheid gebaseerd bleek te zijn, terwijl dit wel werd gesuggereerd. Voorbeelden hiervan zijn de zogenaamde verkoop van een huis in TV-MAKELAAR – terwijl dit huis eerder al verkocht was – en de stiekem geënceneerde dates uit IK HEB HET NOG NOOIT GEDAAN.<sup>9</sup> Zelfs de NOS – de naar eigen zeggen grootste nieuwsorganisatie van Nederland die altijd en overal onafhankelijke en betrouwbare verslaggeving op het gebied van nieuws, sport en (inter-)nationale evenementen biedt<sup>10</sup> - zendt wel eens fragmenten uit die achteraf gemanipuleerd blijken te zijn. Zo werd in 2009 het applaus voor de toenmalige koningin Beatrix verlengd<sup>11</sup> en enkele maanden geleden nog suggereerde de NOS dat een Britse journalist zo goed als genegeerd werd door president Poetin, terwijl de beelden waarin Poetin de journalist twee minuten lang te woord staat weggelaten zijn.<sup>12</sup> Maar wat als blijkt dat niet alleen entertainment- en nieuwsprogramma's, maar ook documentaires veel meer gemanipuleerd blijken te zijn dan dat wordt aangenomen? Nieuwe inzichten in het productieproces van documentaires – en in de manier waarop de makers hiervan met de werkelijkheid omgaan – kan het publiek kritischer maken in de manier waarop naar de documentaire gekeken wordt.

---

<sup>7</sup> Willemien Sanders, "Documentary filmmaking and ethics: concepts, responsibilities, and the need for empirical research," *Mass Communication and Society* 13:5 (2010): 546-547.

<sup>8</sup> Sanders, "Documentary filmmaking and ethics," 548.

<sup>9</sup> De Volkskrant, "RTL 5-reality-programma over datende maagden deels in scène gezet," Geraadpleegd 22 september 2014, <http://www.volkskrant.nl/televisie/rtl-5-reality-programma-over-datende-maagden-deels-in-scene-gezet~a3752072/>.

<sup>10</sup> NOS, "Over de NOS," Geraadpleegd 7 oktober 2014, <http://over.nos.nl/>.

<sup>11</sup> Elsevier, "NOS betreurt manipulatie applaus Beatrix," Geraadpleegd 7 oktober 2014, <http://www.elsevier.nl/Cultuur--Televisie/nieuws/2009/5/NOS-betreurt-manipulatie-applaus-Beatrix-ELSEVIER233072W/>.

<sup>12</sup> The Post Online, "NOS-chef Gelauff: manipulatie beelden Poetin 'niet erg handig,'" Geraadpleegd 7 oktober 2014.

### 3. Probleemstelling

Op basis van de volgende onderzoeksvraag is onderzocht hoe Nederlandse documentairemakers omgaan met de werkelijkheid in het construeren van hun waarheid:

*Hoe gaan documentairemakers om met de werkelijkheid om hun eigen waarheid te construeren?*

Om deze vraag te beantwoorden is onderzoek gedaan naar het gehele proces vanaf het idee en het productieproces tot aan de uiteindelijke documentaire.

De onderzoeksvraag is opgedeeld in drie deelvragen. Op basis van de eerste deelvraag is onderzocht welke visie de documentairemaker zelf heeft op zijn omgang met de werkelijkheid in het construeren van zijn waarheid:

*Hoe spreekt de documentairemaker over de manier waarop hij omgaat met de werkelijkheid om zijn waarheid te construeren?*

Deze deelvraag is beantwoord door vier documentairemakers te interviewen. Gedurende de interviews zijn belangrijke concepten zoals ‘waarheidsclaim’, ‘auteurschap’ en ‘*creative treatment of actuality*’ besproken. De term *creative treatment of actuality* brengt twee tegenstrijdige aspecten – creativiteit en werkelijkheid – bijeen. John Grierson definieerde de documentaire met deze term voor het eerst en sindsdien is de samenkomst van werkelijkheid en creativiteit een veelbesproken onderwerp binnen het terrein van de documentaire.<sup>13</sup> De visie van een documentairemaker op het voorkomen van werkelijkheid en creativiteit in een documentaire is bepalend voor de manier waarop deze zijn waarheid construeert, wat deel uitmaakt van zijn auteurschap. Onder auteurschap wordt de manier waarop een documentairemaker zijn documentaire vorm geeft verstaan. Cecilia Sayad stelt dat auteurschap bepalend is voor de manier waarop de werkelijkheid gepresenteerd wordt in een documentaire.<sup>14</sup> Door onderzoek te doen naar het auteurschap van de documentairemakers wordt achterhaald hoe deze een idee vertalen naar een documentaire en welke factoren dit proces beïnvloeden.

Behalve de documentairemaker zelf verschaffen documenten die betrekking hebben op het productieproces van documentaires – *deep texts* – inzicht in de manier waarop de documentairemaker omgaat met de werkelijkheid in het construeren van zijn waarheid. Hierbij kan gedacht worden aan filmplannen. Tot welke inzichten de analyse van deze filmplannen leidt is onderzocht op basis van de tweede deelvraag:

---

<sup>13</sup> Winston, *Claiming the Real*, 14.

<sup>14</sup> Winston, *Claiming the Real*, 14.

*Welk inzicht verschaft een filmplan van een documentairemaker in de manier waarop deze met de werkelijkheid omgaat in het construeren van zijn waarheid?*

De beantwoording van de eerste twee deelvragen maakt duidelijk hoe de documentairemakers zelf denken om te gaan met de werkelijkheid in het construeren van hun waarheid en hoe deze omgang blijkt uit de geanalyseerde filmplannen. Op basis van de derde deelvraag is onderzocht hoe de resultaten van beide deelvragen zich tot elkaar verhouden:

*Op welke manier verhouden de inzichten die de documentairemaker en zijn filmplan leveren in de manier waarop de documentairemaker omgaat met de werkelijkheid in het construeren van zijn waarheid zich tot elkaar?*

Een antwoord op de derde deelvraag wijst uit of de manier waarop de documentairemaker denkt over zijn omgang met de werkelijkheid in het construeren van zijn waarheid tot uiting komt in de zijn filmplan, of hier juist van afwijkt. Op basis van de drie deelvragen wordt tenslotte de onderzoeksvraag beantwoord.

## 4. Theoretisch Kader

In dit hoofdstuk wordt het discours rondom de documentaire en het productieproces hiervan uiteengezet. Allereerst wordt meer toegelicht over *production studies*. Hier komt het belang van een holistische onderzoeksmethode aan de orde, net zoals het belang van het raadplegen van *deep texts*. Vervolgens worden factoren besproken die van belang zijn voor de manier waarop een documentairemaker met de werkelijkheid omgaat in het construeren van zijn waarheid, waaronder de visie van de documentairemaker op de waarheid en de vrijheid die een documentairemaker heeft. De concepten waarheidsclaim, auteurschap en *the creative treatment of actuality* staan hierbij centraal.

### 4.1 Production Studies

Op de manier waarop doorgaans onderzoek gedaan wordt naar productieprocessen binnen de media wordt door een aantal auteurs de kritiek gegeven dat te veel aandacht geschonken wordt aan de eindproducten en te weinig aan de verschillende dimensies van de productieprocessen – vanaf het idee tot en met de uitwerking hiervan. Timothy Havens, Amanda Lotz, Serra Tinic<sup>15</sup> en John Caldwell<sup>16</sup> wijzen daarom op het belang dat de media-industrie op een holistische manier benaderd wordt. Havens et al. vinden het verontrustend dat verschillende onderzoeks-benaderingen binnen de media-industrie niet onderling met elkaar in verband worden gebracht.<sup>17</sup> Enerzijds nemen zij een culturele benadering van de media-industrie waar en anderzijds een politiek-economische benadering. Echter, een belangrijke schakel - het functioneren van werknemers in de media-industrie - ontbreekt volgens hen.<sup>18</sup> Hierdoor ontbreken belangrijke inzichten, waaronder het inzicht in de onzekerheden die zich vandaag de dag voordoen in het medialandschap.<sup>19</sup>

Behalve Havens et al. pleit ook Caldwell voor een meer holistische benadering van de media-industrie.<sup>20</sup> Onderzoek naar productieprocessen zijn volgens hem voornamelijk gericht op productievormen waarmee films en televisieprogramma's geproduceerd worden en op eindresultaten.<sup>21</sup> De media-industrie wordt volgens Caldwell bovendien vaak gezien als zijnde één geheel, terwijl deze is opgebouwd uit verschillende productiegebieden die volgens hem beter afzonderlijk benaderd kunnen worden. In 'Cultures of Production' streeft hij er daarom naar de lezer op een meer holistische wijze na te laten denken over het werkterrein van mediaproducties. Op professioneel,

---

<sup>15</sup> Timothy Havens, Amanda Lotz, & Serra Tinic, "Critical Media Industry Studies: A Research Approach," *Communication, Culture & Critique* nr. 2 (2009).

<sup>16</sup> John T. Caldwell, "Cultures of Production. Studying Industry's Deep Texts, Reflexive Rituals, and Managed Self-disclosures," in *Media Industries History, Theory, and Method*, ed. Jennifer Holt en Lisa Perren (Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009).

<sup>17</sup> Havens et al., "Critical Media Industry Studies," 246.

<sup>18</sup> Havens et al., "Critical Media Industry Studies," 247.

<sup>19</sup> Havens et al., "Critical Media Industry Studies," 250.

<sup>20</sup> Caldwell, "Cultures of Production," 200.

<sup>21</sup> Caldwell, "Cultures of Production," 200.



sociaal en cultureel niveau doen zich hier volgens hem belangrijke praktijken voor.<sup>22</sup> Om deze praktijken in kaart te brengen voerde Caldwell een *from-the-ground-up*-studie uit. Hij analyseerde hiervoor *deep texts and rituals*, waaronder hij de industriële praktijken achter een filmproductie verstaat.<sup>23</sup> Hierbij onderscheidt hij *fully-embedded*, *semi-embedded* en *publicly disclosed deep texts and rituals*.<sup>24</sup> Onder *fully-embedded deep texts and rituals* vallen de praktijken die zich binnen de industrie voordoen, met name om interactie tussen werknemers binnen een bedrijf te stimuleren; het publiek heeft hiertoe geen toegang.<sup>25</sup> *Semi-embedded texts and rituals* hebben deze functie ook, maar daarnaast stimuleren deze ook de interactie tussen verschillende bedrijven. Bovendien stimuleren deze de discussie en het bewustzijn onder het publiek. *Publicly disclosed deep texts and rituals*, tenslotte, zijn puur op het publiek gericht.<sup>26</sup>

Het bestuderen van *deep texts and rituals* kan inzicht opleveren in de manier waarop documentairemakers hun ideeën over de manier waarop zij omgaan met de werkelijkheid in het construeren van hun waarheid ontwikkelen. Hiervoor zijn met name *semi-embedded deep texts* bruikbaar. Hiertoe behoren filmplannen waarmee documentairemakers hun ideeën naar betrokken partijen – zoals fondsen en omroepen - communiceren. Er wordt onderzocht welke informatie deze filmplannen verschaffen en hoe deze informatie zich verhoudt tot de informatie die de documentairemakers gedurende de interviews geven. De inzichten die uit de analyse van de filmplannen naar voren komen dragen – net zoals de uitkomsten van de interviews – bij aan de beantwoording van de onderzoeksvraag.

## 4.2 Truth claims

Volgens Winston schreef Grierson voor dat het gefilmde niet afhankelijk zou moeten zijn van de filmmaker;<sup>27</sup> hij pleitte voor objectiviteit en persoonlijke onthechting van de filmmaker ten opzichte van het gefilmde om zodoende uitspraken over de waarheid te doen.<sup>28</sup> Binnen deze discussie wijzen Nichols<sup>29</sup>, Winston<sup>30</sup> en Stella Bruzzi<sup>31</sup> op de complexiteit van deze uitspraak en op de problemen die zich voor kunnen doen wanneer documentairemakers uitspraken doen over de waarheid. Hun visies op de waarheidsclaims in documentaires worden in deze paragraaf toegelicht.

---

<sup>22</sup> Caldwell, "Cultures of Production." 200-201.

<sup>23</sup> John T. Caldwell, *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television* (London: Duke University Press, 2008), 346.

<sup>24</sup> Caldwell, "Cultures of Production," 202.

<sup>25</sup> Caldwell, *Production Culture*, 346.

<sup>26</sup> Caldwell, *Production Culture*, 346.

<sup>27</sup> Winston, *Claiming the Real*, 182.

<sup>28</sup> Winston, *Claiming the Real*, 185.

<sup>29</sup> Nichols, *Introduction to Documentary*.

<sup>30</sup> Winston, *Claiming the Real*.

<sup>31</sup> Stella Bruzzi, *New Documentary* (Taylor & Francis, 2006).

Nichols haalt in ‘The Voice of Documentary’ aan dat veel documentairemakers denken dat zij met een documentaire een objectieve representatie van de werkelijkheid kunnen bewerkstelligen. Hij stelt vervolgens echter dat documentaires constructies van effecten, impressies en visies van makers zijn.<sup>32</sup> In *Introduction to Documentary* omschrijft Nichols op basis van drie kenmerken hoe een documentaire zich volgens hem tot de werkelijkheid dient te verhouden. Allereerst dienen documentaires op een directe manier over werkelijke situaties te spreken die gebaseerd zijn op bestaande en controleerbare feiten.<sup>33</sup> Volgens Nichols komen in de documentaire bovendien voornamelijk mensen en gebeurtenissen voor die tot de wereld behoren die door de mensheid gedeeld wordt.<sup>34</sup> Hierover worden volgens hem feiten gepresenteerd die voorzien worden van verifieerbaar bewijs. Wanneer dit niet gebeurt en een documentaire bijvoorbeeld feiten vervormt, de realiteit aanpast of zelf bewijs maakt, dan brengt dit volgens Nichols de status als documentaire in gevaar. Het is echter de vraag waar Nichols hier de grens trekt en wat precies onder ‘het aanpassen van de realiteit’ valt.

Het tweede kenmerk dat Nichols noemt is dat documentaires over echte mensen gaan die zichzelf zijn in plaats van dat zij een rol spelen.<sup>35</sup> Zij kunnen wel een houding aannemen; mensen presenteren zichzelf. Hierbij passen zij zich aan situaties aan, bijvoorbeeld aan de setting van camera’s en filmmakers.<sup>36</sup> Nichols lijkt echter geen rekening te houden met de mogelijkheid dat mensen een rol kunnen spelen die ervoor zorgt dat zij niet meer zichzelf zijn. Mensen passen vaak hun gedrag aan wanneer zij zich realiseren dat anderen hiervan bepaalde verwachtingen hebben.<sup>37</sup> De vraag is op welke manier zij dan nog zichzelf zijn? Hoewel in dit onderzoek niet dieper ingegaan wordt op de rollen die mensen aan kunnen nemen, is het belangrijk van deze mogelijkheid bewust te zijn. De aanwezigheid van een camera kan namelijk het effect waarbij een participant uit een documentaire zich bewust is van bepaalde verwachtingen vergroten, waardoor deze mogelijk niet zichzelf is.

Als derde kenmerk benoemt Nichols de verhalende kracht van documentaires; voor zover een documentaire een verhaal vertelt, is dit verhaal een aannemelijke weergave van gebeurtenissen. Hierbij is het belangrijk te realiseren wiens verhaal verteld wordt: van de documentairemaker of van het subject?<sup>38</sup> Het perspectief van waaruit het verhaal verteld wordt kan namelijk van invloed zijn op het waarheidsgehalte, variërend van een aannemelijke representatie van wat gebeurd is – wat kenmerkend is voor de documentaire – tot een fantasierijke interpretatie van wat er gebeurd zou

---

<sup>32</sup> Bill Nichols, ‘The Voice of Documentary’. *Film Quarterly* 36:3 (1983): 18.

<sup>33</sup> Nichols, *Introduction to Documentary*, 7.

<sup>34</sup> Nichols, *Introduction to Documentary*, 7-8.

<sup>35</sup> Nichols, *Introduction to Documentary*, 8.

<sup>36</sup> Nichols, *Introduction to Documentary*, 9.

<sup>37</sup> David Croteau, William Hoynes en Stefania Milan, *Media/Society: Industries, Images, and Audiences* (London: SAGE Publications, 2011): 19.

<sup>38</sup> Nichols, *Introduction to Documentary*, 10.

kunnen zijn, wat kenmerkend is voor de fictieve film.<sup>39</sup> Een documentairemaker kan echter ook interpretaties geven die géén aannemelijke weergave van gebeurtenissen betreffen.

Wanneer de drie kenmerken in acht worden genomen kan een documentairemaker volgens Nichols claims maken over wat er in het verleden gebeurd is en hier betekenis aan geven; dit worden waarheidsclaims genoemd.<sup>40</sup> Een documentaire levert volgens hem historisch bewijs dat een argument ondersteunt. Hierbij wijst Nichols erop dat de documentairemaker het argument - en de representatie op basis van het bewijs - construeert; hij geeft hier betekenis aan. Zulke constructies - de zogenoemde *truth claims* - hebben volgens Nichols betrekking op de betekenis, verklaring en interpretatie die de documentairemaker geeft over de wereld.<sup>41</sup> Verhaal, stijl, retoriek en representatie bepalen hierbij volgens Nichols de manier waarop een documentairemaker zijn waarheid vormt;<sup>42</sup> dit noemt hij *the voice of documentary*.<sup>43</sup>

Het vormen van waarheidsclaims op basis van de betekenis, verklaring en interpretatie die een documentairemaker van een gebeurtenis afleidt maakt de discussie over waarheidsclaims complex. Nichols erkent dat een documentaire geen werkelijkheid is,<sup>44</sup> maar hij hecht belang aan het fundamenteel overeenkomen van een verhaal met feitelijke situaties en mensen.<sup>45</sup> Een documentaire gaat volgens hem over de historische wereld, verteld vanuit het perspectief van de filmmaker.<sup>46</sup> Wanneer verhalen en interpretaties met feitelijke nauwkeurigheid gepresenteerd worden blijft volgens Nichols zelfs nog ruimte over voor de filmmaker om de werkelijkheid op een creatieve manier weer te geven.<sup>47</sup>

Waar Nichols met name de interpretatie van de documentairemaker als gevaar ziet voor de manier waarop de werkelijkheid weergegeven wordt in documentaires, ziet Winston met name digitalisering als een bedreiging. In zijn toelichting verwijst Winston naar Jean Rouch, die een experimenteel onderzoek uitvoerde naar de authenticiteit en validiteit van de documentaire. Hiermee toonde hij aan dat documentairemakers documentaires kunnen manipuleren, zowel door de eigen interpretatie als door het gebruik van (fictieve) technologie.<sup>48</sup> Met name deze technologie is volgens Winston reden om de aanname dat een documentaire de werkelijkheid weerspiegelt in twijfel te trekken; als gevolg van digitalisering kan de waarheid namelijk makkelijk worden gemanipuleerd.<sup>49</sup> Om deze uitspraak kracht bij te zetten haalt Winston de stelling van Montagu aan dat er in

---

<sup>39</sup> Nichols, *Introduction to Documentary*, 11-12.

<sup>40</sup> Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 1991), 116-117.

<sup>41</sup> Nichols, "Telling Stories with Evidence and Arguments," 116.

<sup>42</sup> Nichols, "Telling Stories with Evidence and Arguments," 116.

<sup>43</sup> Nichols, *The Voice of Documentary*, 20.

<sup>44</sup> Nichols, "Telling Stories with Evidence and Arguments," 109.

<sup>45</sup> Nichols, *Introduction to Documentary*, 12.

<sup>46</sup> Nichols, *Introduction to Documentary*, 12.

<sup>47</sup> Nichols, *Introduction to Documentary*, 12.

<sup>48</sup> Winston, *Claiming the Real*, 182.

<sup>49</sup> Winston, *Claiming the Real*, 7.

documentaires altijd sprake is van manipulatie van de werkelijkheid doordat informatie altijd door de documentairemaker verwerkt wordt.<sup>50</sup> Wanneer hiervan uitgegaan wordt heeft de documentaire de werkelijkheid echter nooit kunnen weerspiegelen, ook niet voor de digitalisering opkwam. De vraag die dit oproept is wanneer het ingrijpen van een maker als manipulatie beschouwd wordt.

Hoewel Winston digitalisering als bedreiging voor de weerspiegeling van de werkelijkheid ziet, is technologie volgens hem niet de oorzaak van het debat over de waarheidsclaims in documentaires. De oorzaak is volgens hem de verwarrende definitie van Grierson waarbij hij kunst en wetenschap samenbrengt.<sup>51</sup> Het uitgangspunt van Grierson dient daarom volgens Winston plaats te maken voor een uitgangspunt waarbij de bemiddeling van de documentairemaker in het weergeven van de werkelijkheid in een documentaire centraal komt te staan.<sup>52</sup> De waarheid in een documentaire is volgens Winston de perceptie van de maker en deze maker creëert de geloofwaardigheid waarmee hij zijn waarheid presenteert.<sup>53</sup> Volgens Winston is de oplossing voor het probleem dat men zich hier bewust van wordt en er niet langer gesuggereerd wordt dat de documentaire objectief noch een superieure weergave van de werkelijkheid is. *The creative treatment of actuality* kan volgens Winston dan ook vervangen worden door *The structuring (or narrativising) of recorded aspects of observation*. Hiermee laat hij ruimte over voor een documentairemaker om creatief om te gaan met de werkelijkheid.<sup>54</sup>

Niet alleen Winston, maar ook Bruzzi wijst op de noodzaak om het beeld dat bestaat van de documentaire aan te passen. Met name theoretici schetsten in het verleden volgens haar het beeld dat de documentaire in staat zou zijn de werkelijkheid zuiver weer te geven.<sup>55</sup> Bruzzi stelt echter dat een documentaire nooit werkelijkheid kan zijn,<sup>56</sup> maar dat door middel van de camera een waarheid geconstrueerd wordt.<sup>57</sup> Het hoeft daarom volgens haar niet als een probleem gezien te worden dat de documentaire de werkelijkheid niet weer kan geven, indien men zich hier maar bewust van is en dit accepteert. Men kan de waarheid van een documentaire volgens haar beter zien als het onderhandelingsproces tussen de werkelijkheid en de representatie hiervan.<sup>58</sup> Het feit dat het gefilmde door de documentairemaker gevormd kan worden betekent volgens Bruzzi niet dat de betekenis, context of inhoud van het gefilmde onherstelbaar aangetast wordt.<sup>59</sup> Echter leidt deze ontwikkeling er volgens Bruzzi wel toe dat documentairemakers steeds minder belang hechten aan de gebruikelijke objectieve stijl.<sup>60</sup> Hoewel de documentaire volgens haar al niet in staat is om de werkelijkheid zuiver

---

<sup>50</sup> Winston, *Claiming the Real*, 18.

<sup>51</sup> Winston, *Claiming the Real*, 221.

<sup>52</sup> Winston, *Claiming the Real*, 289.

<sup>53</sup> Winston, *Claiming the Real*, 290.

<sup>54</sup> Winston, *Claiming the Real*, 290.

<sup>55</sup> Bruzzi, *New Documentary*, 9.

<sup>56</sup> Bruzzi, *New Documentary*, 10.

<sup>57</sup> Bruzzi, *New Documentary*, 252.

<sup>58</sup> Bruzzi, *New Documentary*, 13.

<sup>59</sup> Bruzzi, *New Documentary*, 16.

<sup>60</sup> Bruzzi, *New Documentary*, 10.

weer te geven, kan het feit dat steeds minder belang gehecht wordt aan een objectieve stijl betekenen dat de werkelijkheid op een steeds minder zuivere manier wordt weergegeven.

### 4.3 Auteurschap

In deze paragraaf wordt ingegaan op het auteurschap van de documentairemaker, waaronder de wijze waarop een documentairemaker zijn documentaire inhoudelijk vormgeeft wordt verstaan. Met name het spanningsveld tussen subjectiviteit en objectiviteit is een belangrijk discussiepunt. Volgens Michael Rabiger zien veel mensen de documentaire onterecht als zijnde objectief. Rabiger wijst erop dat documentairemakers gebeurtenissen interpreteren en filmen en hierdoor nooit helemaal objectief zijn. Wel wordt van een maker verwacht dat deze eerlijk is en alles verifieert.<sup>61</sup> Het perspectief van de maker – en in het bijzonder de vraag op welke manier deze aanwezig dient te zijn in de documentaire – maakt auteurschap volgens Cecilia Sayad een gevoelig vraagstuk.<sup>62</sup> Sayad beschouwt auteurschap als de manier waarop een documentairemaker vorm geeft aan de werkelijkheid die hij filmt.<sup>63</sup> Hierbij legt zij nadruk op de afweging van de maker wat betreft de manier waarop deze ingrijpt om zijn waarheid te construeren; de zelfexpressie, intentie en het gezag van de maker zijn hierbij bepalende factoren. Sayad voegt hier aan toe dat auteurschap niet slechts expressie is, maar een manier van kijken.<sup>64</sup>

Nichols benaderde auteurschap met de term *voice* op een vergelijkbare manier als Sayad; hij wees op het standpunt dat in een documentaire wordt ingenomen en de manier waarop dit standpunt gepresenteerd wordt.<sup>65</sup> Nichols richt zich volgens Trish FitzSimons echter met name op de documentaire als eindproduct en niet op het proces dat hieraan voorafgaat;<sup>66</sup> van een holistische benadering zoals Caldwell deze omschreef is dus geen sprake. Bovendien houdt Nichols er volgens FitzSimons geen rekening mee dat niet alleen de documentairemaker zelf invloed uitoefent op zijn auteurschap, maar dat anderen dit ook doen.<sup>67</sup> FitzSimons wijst hierbij voornamelijk op de invloed van subjecten, omroepen en publiek.<sup>68</sup> Met deze partijen in gedachte is het volgens FitzSimons de taak van de documentairemaker om praktische en ethische afwegingen te maken wat betreft de manier waarop hij zijn documentaire vormgeeft.<sup>69</sup> De context waarbinnen dit gebeurt is volgens hem een belangrijke

---

<sup>61</sup> Michael Rabiger, *Directing the Documentary* (Burlington, MA: Focal Press, 2014): 7-8.

<sup>62</sup> Cecilia Sayad, *Performing Authorship: Self-inscription and Corporeality in the Cinema* (London: I.B. Tauris, 2013): 71.

<sup>63</sup> Sayad, *Performing Authorship*, 75.

<sup>64</sup> Sayad, *Performing Authorship*, 142.

<sup>65</sup> Nichols, *The Voice of Documentary*, 18.

<sup>66</sup> Trish FitzSimons, "Braided Channels: A Genealogy of the Voice of Documentary," in *Studies in Documentary Film* 3 (2009): 133.

<sup>67</sup> FitzSimons, "Braided Channels," 131.

<sup>68</sup> FitzSimons, "Braided Channels," 139.

<sup>69</sup> FitzSimons, "Braided Channels," 140.

factor.<sup>70</sup> Op dit belang van context wijzen ook Susan Kerrigan en Phillip McIntyre<sup>71</sup> en Paul Ward<sup>72</sup>. Kerrigan en McIntyre wijzen op de samenwerking waarmee een documentaire tot stand komt. De context waarbinnen dit gebeurt, maar ook de kennis en vaardigheden van de documentairemaker en de bij zijn documentaire betrokken personen zijn bepalend voor de creatieve output in de vorm van een documentaire.<sup>73</sup> Ward stelt zelfs dat de context waarin een documentaire gemaakt wordt samen met het doel waarmee dit gebeurt de onderscheidende factoren van zijn auteurschap zijn en niet de vorm en stijl van een documentaire.<sup>74</sup> Sanders daarentegen stelt dat vorm en stijl wél onderscheidende factoren van auteurschap zijn. Zij deed onderzoek naar documentairemakers die zelfstandig en in vrijheid werken. Volgens Sanders vertellen deze makers in hun films met een persoonlijke stijl hun verhaal, waarbij over vorm goed is nagedacht om een juiste uitstraling te realiseren.<sup>75</sup> Gedurende de interviews wordt onderzocht of - en op welke manier – vorm, stijl, doel en context van invloed zijn op de manier waarop de documentairemakers hun waarheid construeren.

#### 4.4 *The Creative Treatment of Actuality*

*The creative treatment of actuality* is een term waarmee Grierson in de jaren '30 de documentaire definieerde.<sup>76</sup> Grierson wordt gezien als oprichter van de Britse documentaire beweging en nog steeds wordt vaak naar hem verwezen binnen de discussie over de documentaire.<sup>77</sup> Kerrigan en McIntyre wijzen op de complexe definitie van de term *creative*; hier worden uiteenlopende interpretaties aan gekoppeld.<sup>78</sup> Bovendien komt uit de definitie van Grierson niet duidelijk naar voren hoe de balans volgens hem is tussen creativiteit en werkelijkheid. De vraag die dit oproept is of creativiteit het toelaat dat een documentaire een directe, waarheidsgetrouwe toegang tot de werkelijkheid biedt.<sup>79</sup>

Winston wijst binnen deze discussie op het belang van manipulatie.<sup>80</sup> Volgens hem speelt de mogelijkheid om te manipuleren een rol in elke poging om film tot kunst te maken, wat resulteert in een spanningsveld tussen 'film als kunstvorm' en 'film als mechanische reproductie'.<sup>81</sup> Wat betreft de documentaire gaat het volgens Winston voornamelijk om de (artistieke) keuzes die de documentairemaker maakt. Deze keuzes onderscheiden volgens hem de documentaire van andere niet-

---

<sup>70</sup> FitzSimons, "Braided Channels," 142.

<sup>71</sup> Susan Kerrigan en Phillip McIntyre, "The 'creative treatment of actuality': Rationalizing and reconceptualizing the notion of creativity for documentary practice," in *Journal of Media Practice* 11:2 (2010): 126.

<sup>72</sup> Paul Ward, *Documentary: The Margins of Reality* (New York: Columbia University Press, 2012): 15.

<sup>73</sup> Kerrigan en McIntyre, "The 'creative treatment of actuality'," 126.

<sup>74</sup> Ward, *Documentary: The Margins of Reality*, 15.

<sup>75</sup> Willemien Sanders, *Participatory spaces. Negotiating cooperation and conflict in documentary projects* (Proefschrift, Universiteit Utrecht, 2012): 19.

<sup>76</sup> Nichols, *Introduction to Documentary*, 6.

<sup>77</sup> Winston, *Claiming the Real*, 9.

<sup>78</sup> Kerrigan en McIntyre, "The 'creative treatment of actuality'," 112.

<sup>79</sup> Winston, *Claiming the Real*, 7.

<sup>80</sup> Winston, *Claiming the Real*, 21.

<sup>81</sup> Winston, *Claiming the Real*, 21.

fictieve programma's en films.<sup>82</sup> Bovendien stelt Winston dat een documentairemaker selectief is in zijn creativiteit, wat hem een artistiek karakter geeft. Deze artisticeit maakt een documentairemaker volgens Winston ontheven van de dagelijkse normen en waarden. De zorgplicht richting anderen zwakt hiermee volgens Winston af; de documentairemaker houdt volgens hem geen rekening met de consequenties van zijn documentaire voor zijn participanten.<sup>83</sup> Het is echter de vraag of dit inderdaad zo is. Dit zal gedurende de interviews onderzocht worden.

Waar Winston creativiteit relateert aan artisticeit relateren Kerrigan en McIntyre creativiteit meer aan de vaardigheid van de documentairemaker om binnen de conventies van de documentaire op een eerlijke manier een verhaal over de werkelijkheid te construeren.<sup>84</sup> In hun toelichting halen Kerrigan en McIntyre de kritiek van John Corner op Winston aan. Corner beargumenteerde namelijk dat Winston geneigd is om te stellen dat de documentaire fictief wordt als gevolg van creativiteit. Volgens Corner kan de inhoud van een documentaire echter op een creatieve manier behandeld worden zonder dat de werkelijkheid geweld aangedaan wordt en dus zonder dat de documentaire een fictief karakter krijgt.<sup>85</sup> Er bestaan dus verschillende visies op de definities van creativiteit en werkelijkheid, maar ook op de wisselwerking tussen beide begrippen. Gedurende de interviews wordt onderzocht wat de documentairemakers verstaan onder beide begrippen, maar ook hoe zij denken over de verhouding tussen beide begrippen. Zodoende wordt achterhaald op welke manier artistieke en praktische overwegingen bepalend zijn voor de manier waarop de documentairemakers hun waarheid construeren.

---

<sup>82</sup> Winston, *Claiming the Real*, 26-27.

<sup>83</sup> Winston, *Claiming the Real*, 29.

<sup>84</sup> Kerrigan en McIntyre, "The 'creative treatment of actuality,'" 116-117.

<sup>85</sup> Kerrigan en McIntyre, "The 'creative treatment of actuality,'" 114.



## 5. Onderzoeksmethode

In dit hoofdstuk worden twee methoden toegelicht op basis waarvan onderzocht is op welke manier documentairemakers omgaan met de werkelijkheid in het construeren van hun waarheid en welke visies hieraan ten grondslag liggen. Het gaat om het uitvoeren en analyseren van zowel interviews als *deep texts*. Deze analyses zijn uitgevoerd op basis van de gefundeerde theoriebenadering,<sup>86</sup> waarbij niet uitgegaan is van een theorie, maar van de onderzoeksvraag. Op basis van de onderzoeksvraag zijn participanten en *deep texts* bij het onderzoek betrokken. De informatie die op basis van deze bronnen verzameld is, is gecodeerd en gecategoriseerd in (kern)thema's. Op basis hiervan zijn nieuwe uitspraken gedaan.<sup>87</sup> Bovendien is op basis van de analyse van de interviews en de *deep texts* een antwoord geformuleerd op de onderzoeksvraag. Het theoretisch kader is hierbij in eerste instantie losgelaten. Uiteindelijk zijn de bevindingen echter wel – waar mogelijk – aan het theoretisch kader gekoppeld. Zodoende is geprobeerd uit de interviews een meta-idee af te leiden over het standpunt van de documentairemaker in de manier waarop hij omgaat met de werkelijkheid om zijn waarheid te construeren. In de volgende twee paragrafen wordt toegelicht hoe beide analyses zijn uitgevoerd en welke keuzes hierbij gemaakt zijn.

### 5.1 Interviews

Allereerst is gekozen voor het interview als onderzoeksmethode omdat hiermee dieper op onderwerpen ingegaan kan worden.<sup>88</sup> De interesse gaat in dit onderzoek uit naar visies en motieven van documentairemakers zelf en daarom is ervoor gekozen om vier documentairemakers die zelfstandig documentaires geproduceerd hebben te interviewen. Via internet zijn documentairemakers gezocht die hieraan voldoen; deze zijn op basis van de documentaires die zij gemaakt hebben met elkaar vergeleken. De voorkeur ging uit naar makers die documentaires met uiteenlopende onderwerpen hebben gemaakt. De reden hiervan is dat vooraf verwacht werd dat documentairemakers die uiteenlopende onderwerpen in beeld brengen met meer verschillende situaties te maken krijgen die bepalend kunnen zijn voor hun omgang met de werkelijkheid dan makers die zich toelagen op minder uiteenlopende onderwerpen. Daarnaast werd gelet op bereikbaarheid; veel documentairemakers blijken moeilijk bereikbaar te zijn. Het is hierdoor niet gelukt om twee mannen en twee vrouwen in het onderzoek te betrekken, wat in eerste instantie het idee was. De vier documentairemakers die aan de criteria voldeden zijn Aron, Benjamin, Collin en Diane. Aron maakte met zijn documentaires verschillende portretten van artiesten, maar bijvoorbeeld ook van een

---

<sup>86</sup>Kathy Charmaz, *Constructing Grounded Theory* (London: SAGE, 2014), 1.

<sup>87</sup> Charmaz, *Constructing Grounded Theory*, 18.

<sup>88</sup> Jenny Hockey en Martin G. Forsey, "Ethnography Is Not Participant Observation: Reflections on the Interview as Participatory Qualitative Research," in *The Interview: An Ethnographic Approach* (Bloomsbury, UK, 2012): 71.



voetballer en van soldaten die op uitzending naar Afghanistan gingen. Benjamin maakte onder meer documentaires over muzikanten, maar ook over overlevenden van oorlogen. Collin maakte documentaires over misdaden, maar ook bijvoorbeeld over muzikanten. Diane, tenslotte, maakte onder meer portretten van succesvolle mensen, maar ook volgde zij bijvoorbeeld een medewerker van Defensie. De vier makers hebben dus documentaires met uiteenlopende onderwerpen geproduceerd. Zij zijn benaderd en na hun toezegging geïnterviewd. Om hun privacy te waarborgen worden zij gedurende het onderzoek anoniem behandeld; hun namen zijn daarom fictief. Voor het aantal van vier respondenten is gekozen omdat de verwachting vooraf was dat het binnen de beperkte onderzoeksperiode van twee maanden niet haalbaar zou zijn om meer respondenten te betrekken. Op basis van de vier respondenten kunnen uitspraken gedaan worden over de manier waarop deze omgaan met de werkelijkheid in het construeren van hun waarheid, echter kunnen deze uitspraken niet gegeneraliseerd worden.

Onder de respondenten zijn semi-gestructureerde interviews afgenomen. Hiervoor is gekozen omdat het enerzijds wenselijk was dat de interviews open zouden verlopen, om achter de visie van de respondenten te komen.<sup>89</sup> Met behulp van een aantal vooraf opgestelde topics is verzekerd dat de belangrijkste zaken die te maken hebben met de onderzoeksvraag besproken zouden worden. Daarnaast bleef voor de interviewer ruimte over om door te vragen indien nodig en in te spelen op de respondenten. Voor de respondenten bleef daarnaast ruimte over voor eigen inbreng.<sup>90</sup>

Het onderzoek is explorerend van aard en dus zijn de interviews zo open mogelijk benaderd. Vooraf is de respondenten om toestemming gevraagd om de interviews op te nemen met een *voice-recorder*. Met behulp van deze opnames zijn de interviews getranscribeerd. De transcripties zijn open gecodeerd, waarbij het reduceren van de informatie uit de interviews tot een verzameling labels heeft geleid. Hierbij is de tekst in zo klein mogelijke delen opgedeeld waarna elke sectie een label kreeg dat de lading zo goed mogelijk dekte. Vervolgens zijn de interviews axiaal gecodeerd, wat wil zeggen dat de labels gecategoriseerd zijn in overeenkomstige thema's. De irrelevante labels zijn hierbij achterwege gelaten. Tenslotte is selectief gecodeerd, waarbij de overgebleven thema's gecategoriseerd zijn in overkoepelende kernthema's.<sup>91</sup>

## 5.2 Deep texts

Behalve de interviews zijn ook *deep texts* geanalyseerd. Deze bestaan uit filmplannen die door de documentairemakers zijn aangedragen. Deze geven – op een andere manier dan de

---

<sup>89</sup> Charmaz, *Constructing Grounded Theory*, 85.

<sup>90</sup> Charmaz, *Constructing Grounded Theory*, 85.

<sup>91</sup> Charmaz, *Constructing Grounded Theory*, 111.

documentairemakers zelf – inzicht in de manier waarop documentairemakers met de werkelijkheid omgaan in het construeren van hun waarheid.<sup>92</sup>

Op één documentairemaker – Diane - na is per documentairemaker is één filmplan geanalyseerd; het filmplan van Diane kon niet binnen het tijdsbestek worden geanalyseerd. Van Aron is het filmplan ‘Filmplan 1<sup>93</sup>’ geanalyseerd, van Benjamin ‘Filmplan 2<sup>94</sup>’ en van Collin ‘Filmplan 3<sup>95</sup>’. Net zoals de interviews zijn de *deep texts* open gecodeerd. De informatie die dit opleverde is wederom gereduceerd tot een verzameling labels waarbij per sectie een label gezocht is dat de inhoudelijke lading zo goed mogelijk dekt. De *deep texts* zijn vervolgens axiaal gecodeerd, waarbij de labels gecategoriseerd zijn in overeenkomstige thema’s. De irrelevante labels zijn hierbij wederom achterwege gelaten. Tenslotte is selectief gecodeerd, waarbij de overgebleven thema’s gecategoriseerd zijn in overkoepelende kernthema’s.

---

<sup>92</sup> Caldwell, *Production Culture*, 346.

<sup>93</sup> Filmplan Aron, “Terug naar Neerkant,” bijlage IIIIA.

<sup>94</sup> Filmplan Benjamin, “Uit Talloos Veel Talent,” bijlage IIIIB.

<sup>95</sup> Filmplan Collin, “Dirty Window,” bijlage IIIC.

## 6. Analyse & Resultaten

Het coderen van de interviews en filmplannen en het categoriseren van de labels in thema's heeft voor elk interview en voor elk filmplan thema's naar voren gebracht die bepalend zijn voor de manier waarop Aron, Benjamin, Collin en Diane omgaan met de werkelijkheid in het construeren van hun waarheid. Deze thema's zijn ondergebracht in kernthema's die in dit hoofdstuk worden toegelicht en geïnterpreteerd. In de eerste paragraaf worden de kernthema's die uit de analyse van de interviews naar voren gekomen zijn besproken en in de tweede paragraaf de kernthema's die uit de filmplannen naar voren zijn gekomen. Daarbij wordt benadrukt welke overeenkomsten en/of verschillen zich voordoen in de manier waarop de documentairemakers omgaan met de werkelijkheid in het construeren van hun waarheid.

### *6.1 De manier waarop Aron, Benjamin, Collin en Diane spreken over hun omgang met de werkelijkheid in het construeren van hun waarheid*

Uit de analyse van de interviews zijn de kernthema's 'genre', 'narratologie', 'praktijk' en 'beperkingen' naar voren gekomen. Deze kernthema's worden in deze paragraaf toegelicht en geïnterpreteerd.

#### *6.1.1 Genre*

Het eerste kernthema is 'genre'. Hiertoe behoren de gedachten van Aron, Benjamin, Collin en Diane over de documentaire als genre. Voor Aron is de documentaire een manier om op basis van zijn interpretatie van de werkelijkheid een inkijkje in de wereld van een ander te geven. Hij ziet het als belangrijke taak van bepaalde documentaires om iets aan de kaak te stellen, echter doet hij dit met zijn documentaires niet. Door zijn publiek een onbekende wereld zichtbaar te maken hoopt hij zijn kijkers hierin mee te nemen en hen deze wereld te doen begrijpen. Hiervoor gaat hij naar eigen zeggen steeds op zoek naar het verhaal wat ergens in zit:

*Nou ja je probeert een inkijkje, hè, je probeert achter de buitenkant te komen. Te kijken wat er nou werkelijk in omgaat of gebeurt.<sup>96</sup>*

---

<sup>96</sup> Aron, geïnterviewd door Kristianne van Blanken, Plaats, 02-10-2014, Bijlage IIIA: r. 46-47.

Aron probeert dus te achterhalen wat werkelijk gebeurt achter de oppervlakte van zaken. Hierbij is hij specifiek geïnteresseerd in de vraag waarom mensen doen wat ze doen en in wat hen maakt wie zij zijn. Dit probeert hij te vangen door middels onderzoek een diepere laag te bereiken.

Voor Benjamin is een documentaire een film over de werkelijkheid, maar hij licht toe dat een documentaire volgens hem meer is dan dat:

*...ik ben er voor om het woord documentaire alleen te gebruiken voor, eh, films die met veel aandacht en een persoonlijke visie in elkaar zijn gezet.<sup>97</sup>*

Een documentaire is volgens Benjamin dus een film over de werkelijkheid die met veel aandacht en een persoonlijke visie op datgene wat gefilmd wordt in elkaar is gezet. Hier voegt hij aan toe dat hij het belangrijk vindt dat zijn documentaires iets uitdrukken en interpretatie geven aan zaken.

Voor Collin betekent documentaire maken het vertellen van een verhaal dat zo dicht mogelijk bij de werkelijkheid ligt als kan binnen de documentaire. Een documentaire is volgens hem meer dan een film die dicht bij de werkelijkheid ligt doordat er een vertelling centraal staat; het gaat volgens hem om de intentie wat je als maker wil vertellen. Waar Aron met zijn verhaal graag begrip kweekt, lijkt Collin een stap verder te gaan: het liefst zet hij zijn publiek aan tot denken. Hierover zegt hij het volgende:

*Dat is ook, (...) ...wel weer een taak van documentaire. Dat je de eenvoud van aannames gewoon onderuit haalt, over onderwerpen...<sup>98</sup>*

Collin ziet het dus als taak van de documentaire om de eenvoud van aannames onderuit te halen en hierbij vindt hij het mooi wanneer zaken die voor waar aangenomen worden ter discussie gesteld worden.

Voor Diane, tenslotte, betekent documentaire maken het geven van een inkijkje in een deeldomein van het bestaan; een documentaire is volgens haar een verhaal dat zich in de realiteit afspeelt, waarover zij het volgende zegt:

*Eigenlijk draagt documentaire bij, idealiter, aan inzicht in het bestaan door, door verhalen van andere mensen en hun dilemma's en conflicten en vragen die, die vertaal je eigenlijk in zo 'n verhaal.<sup>99</sup>*

---

<sup>97</sup> Benjamin, geïnterviewd door Kristianne van Blanken, Plaats, 09-10-2014, Bijlage IIIB: r. 70-71.

<sup>98</sup> Collin, geïnterviewd door Kristianne van Blanken, Plaats, 13-10-2014, Bijlage IIIC: r. 37-39.

<sup>99</sup> Diane, geïnterviewd door Kristianne van Blanken, Plaats, 22-10-2014, Bijlage IIID: r. 667-669.

Diane bedoelt hiermee dat de documentaire haar vertaling van het bestaan naar een verhaal is. Hier voegt zij aan toe dat de basis een non-fictie verhaal is. Gedurende het interview benadrukt zij meerdere malen dat het hierbij niet slechts om een verslag van de realiteit gaat, maar om een vertelling van een verhaal.

Uit bovenstaande wordt duidelijk dat Aron, Benjamin, Collin en Diane de documentaire relateren aan de werkelijkheid zoals deze in dit onderzoek gedefinieerd wordt; deze werkelijkheid duiden zij ook wel aan met termen als ‘de wereld’ en ‘realiteit’. Gedurende de interviews benadrukken alle vier de documentairemakers echter dat een documentaire nooit in staat is om de werkelijkheid direct weer te geven. Zo stelt Aron dat zijn documentaires vanwege zijn keuzes subjectief zijn en hij zegt hierover het volgende:

*...een documentaire is geen werkelijkheid, dat is een soort, mijn puzzeltje wat ik op basis van de werkelijkheid maak.<sup>100</sup>*

Hiermee bedoelt Aron dat datgene wat hij in zijn documentaires toont zijn interpretaties van de werkelijkheid zijn. Volgens hem komt hij bij het construeren hiervan nooit los van zichzelf. Net zoals Aron benadrukt Benjamin het persoonlijke perspectief waarmee zijn documentaires tot stand komen. Volgens hem kan een film over de werkelijkheid nooit objectief zijn; de manier waarop een documentairemaker de werkelijkheid filmt is volgens hem niet hetzelfde als de werkelijkheid. Dit komt volgens Benjamin mede doordat de documentairemaker filmt vanuit een bepaald perspectief. Daarnaast noemt Benjamin nog een oorzaak:

*...maar zodra je daar staat met de camera en zo'n grote microfoon, is het niet meer de werkelijkheid om... (...) Dus mensen gaat altijd... (...) Doen altijd een bepaalde rol.<sup>101</sup>*

Mensen reageren volgens Benjamin dus altijd op de aanwezigheid van een filmmaker. Een documentairemaker kan door deze twee oorzaken volgens Benjamin geen ongeschonden, puur zuivere werkelijkheid weergeven. Ook Collin stelt dat een documentairemaker - door de keuzes die deze maakt in de manier waarop hij zijn verhaal vertelt en vormgeeft - niet helemaal bij de werkelijkheid kan blijven. Hij zegt hierover het volgende:

*Als je heel rigide, eh... een camera-opstelling zou doen zonder in te grijpen, dan laat je de werkelijkheid zien. (...) Ehm, maar dat zijn vaak geen films. Want het zijn geen vertellingen.*

---

<sup>100</sup> Aron, geïnterviewd door Kristianne van Blanken, Plaats, 02-10-2014, Bijlage IIIA: r. 872-873.

<sup>101</sup> Benjamin, geïnterviewd door Kristianne van Blanken, Plaats, 09-10-2014, Bijlage IIIB: r. 606-610.

*(...) En documentaires willen ook vaak iets vertellen. En daarmee kom je natuurlijk al heel snel, eh, op het gladde ijs van eh, hoe, in hoeverre je de werkelijkheid zeg maar ...<sup>102</sup>*

Hieruit kan worden afgeleid dat de tussenkomst van de filmmaker die zijn verhaal vertelt er volgens Collin toe leidt dat de documentaire van de werkelijkheid af komt te staan. Dit bevestigt Diane, hoewel zij in plaats van over werkelijkheid, over realiteit spreekt. Zij stelt dat de documentaire een verhaal in de realiteit is, maar geen realiteit is. Zij zegt hierover het volgende:

*Je hebt de conceptuele eh, werkelijkheid. En je hebt de realiteit. Realiteit is puur ja, zoals processen zich voltrekken in ... (...) ...de beschaving. De conceptuele werkelijkheid zie ik als wat mensen ervan maken in hun denken of in hun hoofd...<sup>103</sup>*

Hieruit wordt duidelijk dat Diane realiteit onderscheidt van conceptuele werkelijkheid, wat zij ook wel ‘aangeklede’ realiteit noemt. Met ‘aangekleed’ bedoelt zij dat zij als maker haar eigen interpretatie van de realiteit geeft, waardoor het in haar documentaires niet meer om de pure realiteit gaat.

Uit bovenstaande wordt duidelijk dat Aron, Benjamin, Collin en Diane de documentaire relateren aan de werkelijkheid. Tegelijkertijd stellen zij alle vier dat de door hen gefilmde werkelijkheid geen puur zuivere werkelijkheid is, maar dat zij hier met hun verhaal zo dichtbij mogelijk bij willen blijven. Dit heeft gevolgen voor de keuzes die zij maken in het construeren van hun waarheid en hoe zij hierbij met de werkelijkheid omgaan. Op welke manier wordt later toegelicht.

### 6.1.2 Narratologie

Het tweede kernthema is ‘narratologie’. Hiertoe behoren de gedachten van Aron, Benjamin, Collin en Diane over het vertellen van een verhaal middels film. Vooral Benjamin, Collin en Diane laten zich nadrukkelijk uit over het verhaal dat zij middels hun documentaires willen vertellen en waar dit verhaal idealiter aan voldoet. Aron laat zich hier minder nadrukkelijk over uit. Hoewel hij belang zegt te hechten aan het verhaal-element in zijn documentaires, zegt hij er weinig belang aan te hechten om dit verhaal op een bijzondere manier te vertellen; benoemen waar zijn verhaal aan dient te voldoen doet hij bovendien niet. Hij benoemt daarentegen wel wat hij belangrijk vindt in andermans verhalen. Hieruit kan afgeleid worden dat Aron het belangrijk vindt dat er een ontwikkeling plaatsvindt in het verhaal die de kijker nieuwsgierig maakt naar de afloop.

Ten opzichte van Aron omschrijven Benjamin, Collin en Diane nadrukkelijker waar hun verhaal idealiter aan voldoet. Zo vindt Benjamin het belangrijk om met zijn verhaal een unieke visie te

---

<sup>102</sup> Collin, geïnterviewd door Kristianne van Blanken, Plaats, 13-10-2014, Bijlage IIIC: r. 74-81.

<sup>103</sup> Diane, geïnterviewd door Kristianne van Blanken, Plaats, 22-10-2014, Bijlage IIID: r. 61-63.

presenteren die bovendien origineel is. Met origineel bedoelt Benjamin dat een visie niet beantwoordt aan wat iedereen denkt en bovendien niet makkelijk naar binnen glijdt; het verhaal heeft verdieping nodig. Daarnaast vindt Benjamin het belangrijk om zijn verhaal niet slechts vanuit één invalshoek te vertellen, waarover hij het volgende zegt:

*Niet alleen een eigen draai... (...) ... maar dat die visie is opgebouwd uit verschillende hoeken zodat je een rijk beeld krijgt.<sup>104</sup>*

Benjamin wil met zijn verhaal dus een rijk beeld creëren en probeert zijn verhaal daarom op te bouwen vanuit verschillende invalshoeken. Door zaken een kwartslag te draaien probeert hij de kijker een rijk en genuanceerd beeld te schetsen waardoor deze iets nieuws kan ontdekken; hierin zegt Benjamin zijn creativiteit te uiten. Daarnaast vindt Benjamin het mooi wanneer in het verhaal zowel een ontwikkeling als een keerpunt wordt opgenomen. Hij vindt het overigens niet noodzakelijk om met de vertelling van een verhaal altijd – hoe hij dit zelf noemt - ‘thematisch moeilijk te doen<sup>105</sup>’; hij vindt dat je een verhaal ook op een normale manier kunt vertellen.

Net zoals Benjamin vindt ook Collin het belangrijk dat zijn verhaal uniek is. Hij vindt het belangrijk dat er urgentie is dat juist hij een verhaal vertelt en dat dit verhaal echt van hem is; hij wil geen inwisselbare documentaire maken. Daarnaast dient het verhaal volgens Collin drama-elementen te bevatten: er moet een probleemstelling zijn en er moet iets op het spel staan. Collin betreft niet bewust herkenbare informatie in zijn verhaal omdat hij de kijker liever niet – hoe hij dit zelf zegt - ‘bij zijn handje meeneemt<sup>106</sup>’; liever zet hij zijn kijker aan tot denken en dit gebeurt niet met wat hij noemt een ‘hap-snap makkelijk te verteren film<sup>107</sup>’. Dit betekent niet dat hij zijn kijkers in de mist laat hangen over wat hij met zijn verhaal bedoelt. Liever laat hij hen onbewust voelen wat hij bedoelt door de film te laten praten met de kijker. Hierbij vindt hij het interessant om het verhaal op zo’n manier te vertellen dat je als kijker niet meer weet wat je moet geloven.

Waar Benjamin zijn verhaal vanuit verschillende hoeken belicht, vertelt Diane, tenslotte, haar verhaal vanuit een door haar gekozen invalshoek. Dit verhaal dient volgens haar aanspreekbaar te zijn:

*Identificatie is belangrijk. Als je je totaal niet kunt identificeren met wat er gebeurt dan eh, denk ik dat je de kijker niet bij z’n lurven hebt.<sup>108</sup>*

---

<sup>104</sup> Benjamin, geïnterviewd door Kristianne van Blanken, Plaats, 09-10-2014, Bijlage IIIB: r. 201-202.

<sup>105</sup> Benjamin, geïnterviewd door Kristianne van Blanken, Plaats, 09-10-2014, Bijlage IIIB: r. 525.

<sup>106</sup> Collin, geïnterviewd door Kristianne van Blanken, Plaats, 13-10-2014, Bijlage IIIC: r. 194-195.

<sup>107</sup> Collin, geïnterviewd door Kristianne van Blanken, Plaats, 13-10-2014, Bijlage IIIC: r. 1049.

<sup>108</sup> Diane, geïnterviewd door Kristianne van Blanken, Plaats, 22-10-2014, Bijlage IIID: r. 671-672.

Diane vindt het dus belangrijk dat haar verhaal herkenbaar is zodat de kijker zich hiermee kan identificeren. Bovendien dient het verhaal volgens Diane een onderliggende vraagstelling te hebben. Daarnaast vindt zij een goede spanningsboog van belang die zo dient te worden opgebouwd dat het verhaal zich steeds verdikt en uiteindelijk leidt tot een apotheose. Het mooist vindt Diane het hierbij wanneer iemand een ontwikkeling meemaakt. Een cruciaal element in het verhaal is volgens Diane een conflict, wat volgens haar de motor achter het verhaal is. Zo'n conflict kan volgens haar een tegenstelling of contrast zijn. De invalshoek van waaruit Diane haar verhaal vertelt kiest zij op basis van het thema van het verhaal. Hierbij gaat zij specifiek op zoek naar emoties van mensen; documentaire maken gaat volgens haar over emoties. Door met haar verhaal steeds een klein stukje van een menselijk verhaal te laten zien en situaties uit te vergroten probeert zij deze emoties onder de aandacht te brengen.

Uit bovenstaande wordt duidelijk dat Benjamin, Collin en Diane – en in mindere mate Aron – in het vertellen van hun verhaal middels film belang hechten aan een aantal aspecten. Dit kan bepalend zijn voor de manier waarop zij met de werkelijkheid omgaan om hun waarheid te construeren wanneer zij specifiek op deze aspecten gaan letten, deze bewust opzoeken of deze zelfs creëren om vervolgens in hun verhaal te kunnen verwerken. In welke mate de makers dit daadwerkelijk doen bepaalt bovendien de verhouding van een verhaal tot de werkelijkheid; hoe meer de makers ingrijpen in de vertelling van hun verhaal, des te groter de kans dat dit verhaal op een andere manier verteld wordt dan dat dit zich in werkelijkheid voordoet.

### 6.1.3 Praktijk

Het derde kernthema is 'praktijk'. Hiertoe behoren de uitspraken van Aron, Benjamin, Collin en Diane over het in de praktijk construeren van documentaires. Aron probeert een verhaal te maken van het materiaal – in de vorm van beeld en geluid - wat hij al filmend aantreft; het liefst laat hij zich verrassen door wat hij aantreft. Hierbij let hij op non-verbale signalen en situaties die zich voordoen. Tijdens het filmen beoordeelt hij wat hij al dan niet interessant vindt, hoe het verhaal dient te verlopen, of hij informatie mist en hoe hij informatie dient te interpreteren. Vervolgens legt hij verbanden door combinaties van beelden en geluid te maken; Aron stelt dat hij middels het leggen van deze verbanden zijn creativiteit uit. Over het verband wat hij op deze manier legt zegt hij het volgende:

*Maar goed, dat is natuurlijk het verband dat ik leg. (...) ...maar dat is natuurlijk mijn combinatie.<sup>109</sup>*

---

<sup>109</sup> Aron, geïnterviewd door Kristianne van Blanken, Plaats, 02-10-2014, Bijlage IIIA: r. 91-94.



Hiermee maakt Aron duidelijk dat hij zich ervan bewust is dat de verbanden die hij legt zijn eigen interpretaties zijn, echter verwacht hij hiermee in de goede richting te zitten. Het ontdekken en creëren van verbanden is voor Aron overigens belangrijker dan de manier waarop hij zijn verhaal vormgeeft; deze vormgeving wordt volgens hem dan ook niet gekenmerkt door een bijzondere cameravoering of door het op een bijzondere manier vertellen van een verhaal. Ook op de inzet van muziek legt hij gedurende het interview weinig nadruk. Hij benadrukt wel dat hij muziek niet letterlijk met scènes overeen laat komen.

In het construeren van zijn documentaires probeert Aron zo min mogelijk in te grijpen. Echter stuurt hij indien nodig wel bij; zijn aanwezigheid kan een functie hebben. Zo voelt hij zich soms genoodzaakt om vragen te stellen, maar ook legt hij soms nadruk op aspecten om deze te verduidelijken. Hij zou echter nooit iets suggereren wat niet klopt en ook over ensceneren lijkt hij in eerste instantie een stellige mening te hebben; in principe vindt hij dat hij als maker niks opnieuw dient op te nemen. Echter, doordat Aron belang hecht aan het schetsen van het goede beeld van gebeurtenissen lijkt hij soms zijn grens te verleggen wat betreft de mate waarin hij ingrijpt. Hoewel hij zegt nooit wezenlijke scènes in scène te hebben gezet, heeft hij weleens kleine scènes geënceneerd en iets opnieuw gefilmd. Dit soort ingrepen noemt hij zelf ‘een handje helpen van de werkelijkheid<sup>110</sup>’; dit keurt hij goed wanneer de werkelijkheid geen geweld wordt aangedaan. Toch lijkt Aron terughoudend te zijn met ingrijpen. Zo stelt hij over een geënceneerde scène dat hij er achteraf misschien voor had gekozen om deze niet in scène te zetten en over een tweede take die hij opnam stelt hij dat hij dit achteraf op het randje – en misschien zelfs over het randje – vindt. Aron vindt dat je als maker moet oppassen met dit soort ingrepen omdat het volgens hem discutabel is wanneer de werkelijkheid geweld wordt aangedaan.

Uit de interviews komt naar voren dat Benjamin, Collin en Diane ten opzichte van Aron – die al filmend probeert een verhaal te maken van wat hij aantreft omdat hij geen visie wil verwezenlijken die vooraf al aanwezig is – strakker omlijnd hebben hoe zij hun verhaal willen verfilmen. Echter laat – net zoals Aron – ook Benjamin zich tijdens het filmen het liefst leiden door wat er gebeurt; hij stelt zich hierbij dusdanig op dat dingen naar hem toe komen. Wat betreft de vormgeving van zijn documentaires vindt Benjamin dat dit op een normale manier kan gebeuren; de vertelling en de beelden hoeven volgens hem niet altijd bijzonder of thematisch te zijn. Echter benadrukt Benjamin gedurende het interview wel degelijk belang te hechten aan de vormgeving van zijn verhaal. Zo vindt hij het goed werken om – zolang dit niet vals gebeurt – suggestief, contrastrijk en confronterend te zijn. Dit doet hij door de vorm van zijn documentaires naar hun inhoud te monteren. Gedurende de montage denkt hij continu na in welke volgorde en met welke dosering hij zijn informatie het beste kan weergeven; hierbij probeert hij steeds ‘fris’ te beoordelen of iets interessant en begrijpelijk is. Over het montageproces zegt Benjamin het volgende:

---

<sup>110</sup> Aron, geïnterviewd door Kristianne van Blanken, Plaats, 02-10-2014, Bijlage IIIA: r. 546.

*En vooral de montage dat is, de eindjes bij elkaar komen dan, en dat is dan het spannende om dingen niet meteen weg te geven, te bewaren en wanneer geef je iets weg, enzovoort... (...) Ja dat is het hele eieren eten.<sup>111</sup>*

Hieruit wordt duidelijk dat het een belangrijke afweging is voor Benjamin wat hij al dan niet laat zien in zijn documentaires.

Net zoals Aron vindt Benjamin dat hij in het construeren van zijn verhaal zo min mogelijk dient in te grijpen. Hij noemt zichzelf hierin een purist; hij vindt dat hij niet moet ‘klooien’ met de werkelijkheid en daarom zegt hij nooit dingen in scène te zetten. Echter komt uit het interview naar voren dat hij indien noodzakelijk bereid is om middels technologische middelen in te grijpen. Een voorbeeld van een situatie waarin hij dit noodzakelijk acht is wanneer mensen duidelijk een rol spelen, wat men overigens volgens Benjamin altijd in meerdere of mindere mate doet in de nabijheid van camera en microfoon. Benjamin bedenkt daarom oplossingen om de invloed hiervan op het gedrag van mensen zoveel mogelijk uit te schakelen, bijvoorbeeld door op onverwachte momenten het licht aan en uit te doen en te suggereren dat de camera uit staat terwijl hij blijft filmen. Benjamin vindt dat hij met dit soort oplossingen ver kan gaan, zolang hij achteraf eerlijk is.

In de manier waarop Collin zijn documentaires in de praktijk construeert lijkt hij vooraf strakker te omlijnen wat hij op welke manier gaat filmen dan Aron en Benjamin. Het verhaal vindt hij het belangrijkste, maar zijn creativiteit zegt hij in de vormgeving te uiten en dan met name in de verbeelding van zijn verhalen. Over de vormgeving van zijn verhalen denkt Collin vooraf goed na; dit is noodzakelijk omdat hij het spannend vindt om zaken uit het verleden te verbeelden, wat betekent dat deze niet direct verfilmbaar zijn. Daarom bedenkt hij oplossingen waarmee hij zaken uit het verleden kan verbeelden, bijvoorbeeld door reconstructies te maken, mensen te laten vertellen, beelden met *voice-overs* te combineren of andere technologische middelen in te zetten. Zo heeft hij wel eens beelden van een actrice gecombineerd met een authentiek interview in audio. Op deze manier bedenkt hij oplossingen die het verhaal ten goede komen, de verbeelding van mensen stimuleren en een verhaal beter voelbaar maken. Zolang de afspraak in acht wordt genomen de kijker geen – hoe hij dit zelf noemt – ‘onzin op de mouw te spelden<sup>112</sup>’ mag er in dit opzicht veel volgens Collin.

De oplossingen zoals hierboven omschreven zet Collin alleen in wanneer hij geen andere mogelijkheden ziet om zijn verhaal vorm te geven. Indien mogelijk laat Collin echter het verhaal zelf vertellen waarbij hij – net als Aron en Benjamin – het liefst zo min mogelijk ingrijpt. Collin vindt het mooi wanneer beelden voor zichzelf werken, hoewel het er dan niet te dik op moet liggen. Indien hij dit noodzakelijk acht grijpt Collin echter in en de mate waarin hij dit doet hangt allereerst af van het

---

<sup>111</sup> Benjamin, geïnterviewd door Kristianne van Blanken, Plaats, 09-10-2014, Bijlage IIIB: r. 316-323.

<sup>112</sup> Collin, geïnterviewd door Kristianne van Blanken, Plaats, 13-10-2014, Bijlage IIIC: r. 1034-1035.

stadium waarin het te vertellen verhaal zich bevindt; volgens hem oefen je als maker veel meer controle uit wanneer je bijvoorbeeld een reconstructie van het verleden maakt dan wanneer het verhaal nu speelt. Daarnaast grijpt Collin alleen in wanneer hier een legitieme reden voor is en dit het verhaal ten goede komt. Om deze reden speelde hij wel eens een rol in zijn eigen film om iets te verduidelijken. Over ensceneren zegt Collin strikt te zijn omdat dit manipulatief kan zijn ten opzichte van de kijker. Hij zou daarom nooit dingen in scène zetten; hij zegt het al vervelend te vinden wanneer hij iemand dezelfde vraag twee keer moet stellen. Gedurende het interview komt echter naar voren dat Collin bereid is om uitzonderingen te maken op de regel om niet te manipuleren. Kleine scènes ensceneren mag van hem op voorwaarde dat de werkelijkheid geen geweld wordt aangedaan, iets echt heeft plaatsgevonden en je hier als maker open kaart over speelt.

Net zoals Collin heeft Diane vooraf – ten opzichte van Aron en Benjamin – strakker omljnd hoe zij haar verhaal in de praktijk wil brengen. Waar Collin nadenkt over hoe hij iets gaat verbeelden, denkt Diane na wat zij gaat verbeelden omdat zij – hoewel zij wel ruimte laat voor wat zich afspeelt - niet vrijblijvend, op de bonnefooi gaat filmen. De achterliggende reden hiervan wordt later toegelicht. Gedurende het interview benadrukt Diane het belang van het montageproces, waarin zij haar creativiteit zegt te uiten. Uit het door haar gefilmde materiaal kiest zij ‘de krenten uit de brij<sup>113</sup>’ om het materiaal vervolgens zo te positioneren dat ze een goed verhaal met een goede opbouw kan maken. Hierbij maakt zij nauwelijks gebruik van effecten. Diane zegt erg te moeten wennen aan de nieuwe manier van werken door digitalisering. Digitaal iets proberen en terugzetten of beelden versmelten doet zij wel eens, maar met digitale mogelijkheden zoals trucen en animeren zegt zij geen ervaring te hebben en bovendien heeft zij hier het budget niet voor. Liever vormt zij haar verhaal uit het door haar gefilmde materiaal. Zelfs muziek zet zij het liefst zo min mogelijk in omdat audio de kijker in een bepaalde positie kan zetten; audio accentueert emoties. Ze werkt daarom het liefst met natuurlijke audio.

Ingrijpen doet Diane – net zoals Aron, Benjamin en Collin – het liefst zo min mogelijk; ze noemt zichzelf hierin – net zoals Benjamin – een purist. Ze vindt dat ze het moet accepteren dat ze iets niet heeft wanneer ze iets mist; hiervoor komt volgens haar wel weer iets anders terug. Toch lijkt ook Diane – net zoals Aron, Benjamin en Collin – haar grens wel eens te verleggen wat betreft de mate waarin zij ingrijpt; bij hoge uitzondering doet zij dit namelijk wel. Van kleine scènes vindt Diane dat deze over gedaan kunnen worden op voorwaarde dat iets echt gebeurd is; een verhaal moet volgens haar geen fictie worden. Vanuit deze redenatie vindt Diane dat zij best een gesprek voor de camera kan arrangeren terwijl zij suggereert dat het de eerste keer is dat dit gesprek gehouden wordt. Het liefst gaat zij met dit soort ingrepen echter niet te ver. Zo vindt ze het te ver gaan wanneer zij aspecten bewust weg zou laten, het verhaal eigenhandig kloppend zou maken of de waarheid zou masseren om

---

<sup>113</sup> Diane, geïnterviewd door Kristianne van Blanken, Plaats, 22-10-2014, Bijlage IIID: r. 97-201.

het verhaal lekkerder te laten lopen. Dit zou Diane nooit doen omdat ze vindt dat ze eerlijk moet zijn richting de kijker en zij deze niet op het verkeerde been wil zetten.

Uit bovenstaande wordt duidelijk dat Aron, Benjamin, Collin en Diane hun documentaires op hun eigen manier in de praktijk brengen. Wat naar voren komt is dat het montageproces hierbij erg belangrijk is. Gedurende de montage vormen de makers hun verhaal van het materiaal – in beeld en geluid – dat zij verzameld hebben. De interpretatie van de makers vervult hierbij een belangrijke rol; het materiaal wordt zo gepositioneerd dat het beeld wat de maker wil schetsen benadrukt wordt. Hierbij vinden alle vier de makers het belangrijk om zo min mogelijk in te grijpen en eerlijk te zijn richting de kijker.

#### 6.1.4 Beperkingen

Het vierde kernthema, tenslotte, is ‘beperkingen’. Hiertoe behoren de uitspraken van Aron, Benjamin, Collin en Diane over de beperkingen die zij in het construeren van hun documentaires ervaren. Aron benadrukt gedurende het interview twee beperkingen te ondervinden. Allereerst ervaart hij afhankelijkheid van toegang tot een onderwerp. Deze toegang wordt hem soms ontnomen doordat mensen niet mee willen werken. Om mensen te overtuigen probeert hij vertrouwen te scheppen door uit te leggen dat hij eerlijk is. Aron zegt ook wanneer mensen toegezegd hebben afhankelijkheid van hen te ervaren. Zo noemt hij een voorbeeld waarbij zijn participant een rol speelde en niet meer zichzelf leek te zijn. In algemenere zin stelt hij het volgende over zijn afhankelijkheid van participanten:

*Je kunt wel zeggen ik kan alles doen, maar dan, de tweede keer willen ze de deur niet meer open doen.<sup>114</sup>*

Hiermee maakt Aron duidelijk dat hij ten opzichte van zijn participanten niet alles kan doen als maker. Doordat hij steeds zijn eigen belang met de belangen van zijn participanten afweegt vergelijkt hij deze verhouding met een weegschaal.

Behalve zijn afhankelijkheid van toegang tot een onderwerp ondervindt Aron beperking door zijn houding als maker, waarbij hij tegen twee zwakke punten aan zegt te lopen. Allereerst zegt hij zich teveel te identificeren met onderwerpen, waarover hij het volgende zegt:

*Ik weet niet of ik zo beoordelend ben. Ik ben meer van het begrip, misschien wel teveel. Waardoor het soms wel wat... lieflijke dingen kunnen worden.<sup>115</sup>*

---

<sup>114</sup> Aron, geïnterviewd door Kristianne van Blanken, Plaats, 02-10-2014, Bijlage IIIA: r. 386-387.

<sup>115</sup> Aron, geïnterviewd door Kristianne van Blanken, Plaats, 02-10-2014, Bijlage IIIA: r. 454-455.

Met deze uitspraak verduidelijkt Aron dat hij zichzelf te begripvol vindt. Hij voegt hieraan toe geen maker te zijn die dingen aan de kaak stelt door mensen te confronteren of te beoordelen; hij wil daarentegen teveel het goede zien en ziet dit vervolgens ook. Wanneer hij zaken echter scherper zou neerzetten of als maker harder zou optreden zou dit zijn documentaires volgens hem spannender maken. Daarnaast stelt Aron dat hij geneigd is om klein te denken doordat hij tijdens zijn werk voor Omroep Brabant leerde uitgaan van een klein budget en van zijn eigen kunnen. Hierdoor heeft hij een werkwijze aangenomen waarbij van beperkte (financiële) middelen uitgaat, wat volgens hem ten koste van zijn documentaires gaat.

Net zoals Aron ervaart Benjamin afhankelijkheid van toegang tot een onderwerp, waarover hij het volgende zegt:

*...de toegang is essentieel. Daar ben je afhankelijk van. Dus als je dat niet hebt, is dat een grote beperking.<sup>116</sup>*

Uit deze uitspraak komt naar voren dat toegang voor Benjamin essentieel is en dat een gebrek hieraan een grote beperking voor hem vormt. Voor toegang zegt Benjamin totaal afhankelijk te zijn van zijn participanten. Wanneer mensen niet mee willen werken is hij bereid te proberen hen over de te halen. Ook wanneer mensen toegezegd hebben om mee te werken ervaart Benjamin beperkingen; deze hebben voornamelijk betrekking op de houding van participanten. Hij stelt dat de mediagerichte houding van mensen een documentaire minder authentiek kan maken. Volgens Benjamin spelen mensen in de nabijheid van camera en microfoon echter altijd een rol. Hier gaat Benjamin mee om door te zorgen dat ze de rol spelen die ze zelf zijn; hier past hij indien noodzakelijk de vorm of het thema van zijn documentaire voor aan. Daarnaast wijst Benjamin op de achterdochtige en wantrouwige houding van mensen waar hij steeds vaker mee te maken krijgt. Met zijn eerlijke, integere houding probeert hij met hen een vertrouwensrelatie op te bouwen waarbij hij zijn best doet dit vertrouwen niet te schaden. Om deze reden zou hij bijvoorbeeld te persoonlijke informatie niet in zijn verhaal betrekken. Zijn integere houding is overigens volgens Benjamin geen garantie voor de medewerking van mensen; het komt dan – net als bij Aron – ook bij Benjamin voor dat mensen in zijn documentaires ontbreken.

Net zoals Aron en Benjamin ervaart Collin afhankelijkheid van toegang tot een onderwerp. Allereerst komt dit doordat niet ieder onderwerp zichtbaar is, bijvoorbeeld doordat iets zich in het verleden heeft afgespeeld en hierdoor niet direct verfilmbaar is. Daarnaast zegt Collin niet tot ieder onderwerp toegelaten te worden. Collin zegt op basis van zijn intuïtie te voelen wie ervoor open staat om mee te werken. Wanneer iemand twijfelt schrijft Collin diegene niet direct af. Hij is bereid om

---

<sup>116</sup> Benjamin, geïnterviewd door Kristianne van Blanken, Plaats, 09-10-2014, Bijlage IIIB: r. 958-959.

mensen over te halen, maar ervaart dit als een dilemma: enerzijds begrijpt hij dat iemand gereserveerd is, anderzijds heeft hij diegene nodig. Echter benadrukt Collin geen film te kunnen en willen maken tegen iemands wil in. Hij richt zich daarom op mensen die mee willen werken; dit levert volgens hem het meeste op. Aanvankelijk stelt Collin dat wanneer mensen eenmaal meewerken, zij veel vertellen. Als men bovendien begrijpt wat jouw intenties zijn als maker dan kun je volgens Collin ver gaan in wat je van hen vraagt. Hij zal overigens nooit informatie in zijn documentaires betrekken waar mensen last van kunnen krijgen; Collin wil eerlijk en integer met mensen omgaan. Niet alleen zijn eigen houding is overigens van invloed op de inhoud van zijn documentaires; gedurende het interview wijst hij – net als Benjamin – op de mediagerichte houding van mensen die hierop van invloed kan zijn. Collin stelt dat er altijd iets artificieels zit aan de deelname van mensen wanneer zij camera en licht in hun gezicht krijgen en hij zegt vaak te zien dat mensen in een modus gaan voor de camera. Met name hoogopgeleide mensen zijn volgens Collin op hun hoede. Hoewel hij dit soort mediabewuste mensen liever niet opzoekt zegt Collin niets te doen met zijn kennis over houdingen van mensen:

*Maar... Ja, zo denk ik niet, hoor. Bij het ontstaan van films... Nee, echt niet. Want dan wordt het een vorm, nee dan wordt het een trucje ofzo.<sup>117</sup>*

Hieruit wordt duidelijk dat Collin zijn participanten niet uitzoekt op basis van zijn kennis over hun houding omdat hij niet wil dat dit een trucje wordt. Wel zegt hij eventueel de vorm van zijn documentaires aan te passen aan de houding van mensen. Zo stelt hij bij mediabewuste mensen mogelijk minder te interviewen omdat dit volgens hem misschien niet de juiste techniek is.

Diane, tenslotte, ervaart – net zoals Aron, Benjamin en Collin – afhankelijkheid van toegang tot een onderwerp; ook zij ervaart als maker niet overal bij te kunnen komen wegens gebrek aan medewerking van mensen. Hoewel zij bereid is om mensen te overtuigen benadrukt Diane dat zij heeft leren accepteren dat zij soms niet mee willen werken. Uit ervaring heeft zij geleerd dat druk uitoefenen op mensen geen goed resultaat oplevert en daarom zegt ze medewerking niet te willen forceren. Wanneer men echter eenmaal heeft toegezegd om deel te nemen geeft men volgens Diane veel. Zij zal overigens niet zomaar alle informatie die zij krijgt in haar documentaires opnemen; Diane vindt het belangrijk om hier eerlijk en discreet mee om te gaan en houdt daarom bepaalde informatie voor zichzelf. Overigens is niet alleen Diane's eigen houding van invloed op de inhoud van haar documentaires, maar ook de houding van haar participanten. Zo ervaart zij dat mensen zich aan een grens kunnen houden, bijvoorbeeld doordat zij geen vertrouwen in haar hebben. Diane ervaart echter niet dat men voor de camera een andere rol aanneemt.

Behalve haar afhankelijkheid van toegang tot een onderwerp vormt tijd een beperking voor Diane. Uit het interview komt naar voren dat Diane beperkt is in de momenten waarop zij kan filmen

---

<sup>117</sup> Collin, geïnterviewd door Kristianne van Blanken, Plaats, 13-10-2014, Bijlage IIIC: r. 901-902.

doordat zij haar eigen werk moeilijk met haar werk voor Human kan combineren. Hierdoor heeft zij een beperkt aantal draaidagen, wat haar dwingt om haar dagen goed te benutten. Daarom kijkt ze van tevoren wanneer er iets gebeurt zodat zij op het moment dát er iets gebeurt aanwezig kan zijn. Ze is zelfs bereid om te vragen of een bepaalde gebeurtenis op een draaidag plaats kan vinden. Op deze manier stelt zij zeker dat er iets gebeurt op haar draaidagen. Op de bonnefooi, vrijblijvend filmen doet zij daarentegen niet. Wel zegt ze ruimte over te laten voor wat spontaan afspeelt. De vraag is echter hoe groot deze ruimte is en of haar documentaires op deze manier niet te geregisseerd worden.

Uit bovenstaande wordt duidelijk dat alle vier de makers beperkingen ervaren in het construeren van hun documentaires; Aron, Benjamin, Collin en Diane zijn in het construeren van hun waarheid – en de manier waarop zij hierbij omgaan met de werkelijkheid – erg afhankelijk van de medewerking van mensen. Dit betekent dat sommige situaties – bij gebrek aan medewerking - niet goed of helemaal niet toegankelijk zijn, maar ook dat sommige situaties verder van de werkelijkheid komen af te staan doordat mensen zich anders dan gebruikelijk gedragen.

## *6.2 Het inzicht dat de filmplannen verschaffen in de manier waarop de documentairemakers omgaan met de werkelijkheid in het construeren van hun waarheid*

In deze paragraaf wordt toegelicht welke inzichten de filmplannen van Aron, Benjamin en Collin verschaffen in de manier waarop zij omgaan met de werkelijkheid in het construeren van hun waarheid. Van Diane kon geen filmvoorstel geanalyseerd worden binnen het tijdsbestek en daarom ontbreekt deze in de analyse. Uit de analyse zijn de kernthema's 'narratologie' en 'praktijk' naar voren gekomen. Deze worden achtereenvolgens toegelicht en geïnterpreteerd.

### *6.2.1 Narratologie*

Het eerste kernthema komt overeen met het kernthema dat uit de interviews naar voren kwam: 'narratologie'. Hier ligt ook in de filmplannen veel nadruk op. De documentaire die Aron in zijn filmplan omschrijft gaat over de komst van een band naar een dorpje in de jaren '60. Aron wil met zijn verhaal een eerlijk, poëtisch en muzikaal beeld schetsen van deze gebeurtenis en de gevolgen hiervan. Deze situatie op microniveau – waarbij specifiek aandacht besteed wordt aan de confrontaties tussen stad en platteland, tussen oudgedienden en nieuwkomers en tussen conservatieve en progressieve krachten - is volgens Aron exemplarisch voor de manier waarop gemeenschappen in het algemeen lijken te reageren op vreemdelingen. Om de confrontaties onder de aandacht te brengen wil Aron de bruisende en chaotische wereld van de jaren '60 tot leven wekken zodat de kijker zich hierin kan verliezen. Het vervatten van de toenmalige sfeer zegt Aron misschien nog wel belangrijker te vinden dan het vervatten van de muziek van de band. Hierbij wil hij het contrast tussen verschillende culturen, maar ook tussen het toenmalige leven en het huidige leven van de betrokkenen benadrukken. Hoe hij dit in de praktijk brengt wordt later toegelicht.

Benjamin omschrijft in zijn filmplan een documentaire over het leven van een violiste. Net zoals Aron benadrukt Benjamin met zijn verhaal een contrast, namelijk tussen een succesvolle carrière en een mislukte carrière. Benjamin wil aan de hand van het leven van de violiste onderzoeken wat – behalve talent – de doorslaggevende eigenschappen en omstandigheden van succes zijn; deze vraag stuwt het verhaal voort. Dit verhaal zet Benjamin inhoudelijk op als vierluik: op basis van vier hoofdstukken komen vier cruciale momenten uit het muzikale leven van de violiste aan de orde. In ieder hoofdstuk staat bovendien een specifieke locatie – een 'visueel brandpunt' – centraal die Benjamin 'brandpuntlocaties' noemt. Behalve hun inhoudelijke functie zijn deze brandpuntlocaties in de documentaire – zoals Benjamin dit omschrijft – doel van filmische exploratie, waar later meer over toegelicht wordt. In het verhaal is de violiste 'het oog van de storm'. Zij is volgens Benjamin echter weinig zelfbespiegeld en omdat hij haar hiertoe ook niet wil dwingen wil hij de vertellingen van anderen een belangrijke rol in het verhaal geven; zij zullen verwijzen naar de hoofdvraag over de



ontplooiing van het talent van de violiste. Aanvankelijk zal de violiste sporadisch voorkomen in het verhaal, maar voldoende om de kijker nieuwsgierig te maken. Later zal zij steeds meer aanwezig zijn in het verhaal. Hoewel de violiste over persoonlijke ervaringen zal vertellen, zal zij voornamelijk musicerend in het verhaal voorkomen; Volgens Benjamin wordt in haar werk het beste duidelijk wie zij is. Haar muziek en de spanning rondom het creëren hiervan brengen de kijker dichterbij haar als persoon en als kunstenaar. Het verhaal wordt – aldus Benjamin – geen conventioneel portret.

Collin, tenslotte, omschrijft in zijn filmvoorstel een documentaire over het gereconstrueerde leven van een vermoorde prostituee. Net zoals Aron en Benjamin benadrukt Collin met zijn verhaal een contrast door het contrastrijke levensverhaal van de prostituee te laten zien waarin behalve treurnis en de mensonterende kant van haar beroep ook plezier en de alledaagsheid van haar leven voorkomen. Hiermee wil hij de kijker enerzijds – doordat het verhaal van de prostituee iets vertelt over de essentie van het leven – een herkenbaar verhaal bieden, anderzijds wil hij de kijker een wereld intrekken die niet vaak zichtbaar wordt. Door de wereld van de prostituee open te vouwen en haar leven uit te vergroten wil Collin aantonen dat zij niet slechts een zielig slachtoffer is – een beeld wat volgens Collin overheerst in verhalen over prostituees - maar dat zij ook een sterke vrouw was die wilde ontsnappen aan haar gemarginaliseerde bestaan in de hoop op een beter leven. Collin wil het verhaal inhoudelijk opbouwen als een bijzondere zoektocht – die de kijker het gevoel van een ontdekkingsreis geeft - die begint in het heden en steeds verder teruggaat in het leven van de prostituee. Gedurende het verhaal wil Collin in ‘estafette-achtige stijl’ nieuwe thema’s en personages aan de orde laten komen; met deze stijl combineert hij naar eigen zeggen wisseling en verplaatsing met continuïteit doordat thema’s worden overgenomen en verder worden gedragen. De personages zijn hierbij van belang. Zij komen logischerwijs uit het levensverhaal van de prostituee voort en brengen het verhaal verder. Door hen tijdens handelingen over de prostituee te laten vertellen probeert Collin te bewerkstelligen dat het verhaal iets terloops krijgt. Op deze manier wil hij de kijker de sfeer van de omgeving laten voelen. Hierbij zijn drie personages in het bijzonder van belang; hun levens lopen parallel aan verschillende fases uit het leven van de prostituee en vervullen hierdoor volgens Benjamin een overdrachtelijke functie. Collin wil hun vertellingen aan laten voelen als postume *monologue interieur* die de kijker in het hoofd van de prostituee trekken. Door zijn verhaal op deze manier te vertellen probeert Collin de verbeelding van de kijker te stimuleren op basis waarvan deze de sfeer van bepaalde locaties kan proeven.

Uit bovenstaande wordt duidelijk aan welke aspecten Aron, Benjamin en Collin in hun filmplannen belang hechten in het vertellen van hun verhaal middels film. Alle drie willen zij op basis van een verhaal op microniveau iets algemeen vertellen. Dit doen zij door met hun verhaal nadruk te leggen op contrast. Daarnaast leggen Benjamin en Collin ten opzichte van Aron veel meer nadruk op de opbouw van hun verhaal; Benjamin bouwt zijn verhaal inhoudelijk op als vierluik en Collin als een zoektocht. Dit kan bepalend zijn voor de manier waarop zij met de werkelijkheid omgaan om hun

of zelfs creëren wanneer deze zich niet voordoet. De mate waarin de makers de vertelling van hun verhaal sturen bepaalt bovendien de verhouding van het verhaal tot de werkelijkheid; hoe meer de makers hierbij ingrijpen, des te groter de kans dat het verhaal op een andere manier verteld wordt dan dat dit zich in werkelijkheid voordoet.

### 6.2.2 *Praktijk*

Het tweede kernthema komt – net als het eerste kernthema - overeen met een kernthema wat uit de interviews naar voren kwam: ‘praktijk’. Hier ligt ook in de filmplannen veel nadruk op. Aron licht in zijn filmplan toe hoe hij verschillende middelen inzet om contrast te benadrukken in zijn verhaal. Allereerst doet hij dit middels beeldvoering; Aron zet beelden in om sferen te benadrukken. Zo probeert hij met rustige scènes met wijde shots van het serene platteland de dorpse sfeer te vervatten. De bruisende en chaotische wereld van de band daarentegen roept Aron tot leven middels minder rustige scènes bestaande uit filmbeelden en foto’s van minder rustige taferelen. De beelden die getoond worden zijn zowel zwartwit als in kleur; hierbij kunnen de kleuren van de beelden geassocieerd worden met een bepaalde tijd. Zo zet Aron ‘typische weinig gesatureerde kleurenbeelden’ in om de associatie met het flower power-tijdperk op te roepen. Op deze manier creëert Aron met beelden verschillende sferen om deze voelbaar te maken voor de kijker. Montage is hierbij ook van belang; Aron benadrukt rust met zijn rustige montage van foto’s en buitenissigheid met zijn snelle montage van filmbeelden. Daarnaast zet Aron montage in om het contrast tussen het leven van de betrokkenen van vroeger en nu te benadrukken. Hij portretteert hen vanuit hun huidige levens waarbij zij terugblikken op vroeger en naar deze vorm heeft Aron zijn scènes – bestaande uit zowel eigen materiaal als archiefmateriaal – gemonteerd; het materiaal wordt hierdoor niet chronologisch getoond. Behalve beeldvoering en montage zet Aron ook geluid en muziek om bepaalde sferen te creëren. Zo roept hij de sfeer van een roddelgesprek op door meningen en uitspraken van mensen door elkaar te mixen. Daarnaast krijgt de muziek van de band een prominente plaats; volgens Aron zitten hierin voldoende aanknopingspunten om sfeer en contrast te benadrukken. Hij noemt verschillende voorbeelden waarbij de tekstuele inhoud van een lied letterlijk overeenkomt met de inhoud van een scène. Zo wil hij het nummer over een bruiloft als soundtrack laten fungeren bij een scène waarin foto’s en verhalen over een bruiloft getoond worden. Aron zet muziek echter ook op minder letterlijke wijze in, bijvoorbeeld om een brug te slaan naar een bepaald onderwerp of om sfeer of contrast te benadrukken. Zo zet hij muziek van een fanfare in om de verstoring van de rust op het platteland te benadrukken. Aron creëert of versterkt sferen overigens niet alleen door geluid of muziek in te zetten; dit doet hij ook door dit soms juist te laten ontbreken. Zo benadrukt hij de rust van het platteland met stilte. Door op deze manier beeldvoering, geluid, muziek en montage in te zetten probeert Aron dus contrasterende sferen te vervatten, te benadrukken en voelbaar te maken voor de kijker.

Uit het filmvoorstel van Benjamin wordt duidelijk dat beeldpoëzie voor hem belangrijk is in het in de praktijk construeren van zijn documentaire; de plek die beelden krijgen is volgens Benjamin elementair. Hij beschrijft uitvoerig hoe hij beelden inzet om het spel van de violiste te benadrukken; de al eerder genoemde brandpuntlocaties hebben hierbij een belangrijke functie. Deze heeft hij bedoeld om beelden op te zoeken. Door middels shots van brandpuntlocaties dieper op de wereld in te gaan is het volgens Benjamin mogelijk om op een bepaalde manier ‘uit de wereld’ te stappen. Op deze manier worden plekken middels brandpunten geabstraheerd. Hierdoor lijkt het volgens Benjamin alsof al het zichtbare symbool staat voor een moment van revelatie. Op deze manier zijn de brandpunten doel van – hoe hij dit zelf noemt - filmische exploratie in Benjamin’s documentaire: middels beeld – en muziek – gaat de film volgens hem verticaal in plaats van horizontaal. Benjamin beschouwt deze momenten als de pauzes in het verhaal die tussen de hoofdstukken in verschijnen wanneer het ritme hierom vraagt. Ieder hoofdstuk heeft zijn eigen brandpunt, waar Benjamin middels beeld en geluid sfeer probeert te creëren. In het eerste hoofdstuk probeert hij verwondering teweeg te brengen doordat de brandpuntlocatie – een tankstation – niets te maken lijkt te hebben met de hoorbare vioolmuziek. In het tweede hoofdstuk maakt Benjamin een vrije associatie – waarbij hij de logica loslaat – door het verleden van de violiste middels muziek te ‘projecteren’. In het derde hoofdstuk probeert Benjamin met de combinatie van muziek en beelden van het voorafgaande verhaal - die hij laat ‘zinken’ in beelden van de brandpuntlocatie - los te komen van de realiteit. In het vierde hoofdstuk, tenslotte, probeert Benjamin wederom los te komen van de realiteit. Hier wil hij de violiste op een bijzondere manier – expressief, middels extreme slow-motion beelden – filmen om haar vioolspel uit de realiteit te tillen. Dit dient de apotheose van de documentaire te worden waarbij alles puur om beweging en muziek draait. De abstractie waar dit in resulteert komt volgens Benjamin overeen met de mate van abstractie van de brandpuntlocaties. Uit bovenstaande wordt duidelijk dat behalve beeldpoëzie muziek een essentiële functie heeft in de documentaire zoals Benjamin deze omschrijft. De keuze van fragmenten uit het werk van de violiste die Benjamin hierbij betreft zal hij laten samenhangen met de opbouw en sfeer van het verhaal. Geluid in de zin van gesproken tekst zal in de loop van de film afnemen; de beperkte off-screen teksten die nog voorkomen krijgen in stilte extra nadruk. Uit bovenstaande wordt duidelijk dat Benjamin heel duidelijk voor ogen heeft hoe hij zijn verhaal wil vormgeven; echter benadrukt hij dat de stijl waarmee hij dit doet dienstbaar dient te zijn om het verhaal te laten gedijen.

Collin, tenslotte, omschrijft in zijn filmvoorstel op welke manier hij het leven van de prostituee tot leven probeert te wekken, namelijk middels een reconstructie. Omdat hij zijn hoofdpersonage – in tegenstelling tot Aron en Benjamin – niet direct kan filmen, noch kan laten vertellen, weegt hij af hoe hij haar verhaal het beste vorm kan geven. Dit doet hij middels de vormideeën die in de vorige paragraaf zijn omschreven: de klassieke zoektocht, off-screen verhalen en scènes met personages die aan het hoofdpersonage gerelateerd zijn. Benjamin weet nog niet zeker hoe hij de prostituee hierbij visueel maakt; wel zeker is dat de echte prostituee niet in beeld kan komen.

Daarom zullen anderen – off-screen – over haar vertellen. Collin geeft er de voorkeur aan dat deze verhalen – door een anonieme verteller of door bekende personages – in de derde persoonsvorm verteld worden. Deze verhalen zullen in audio hoorbaar zijn, Collin wil deze audio-laag over beelden heen zetten. Met deze combinatie van beelden en geluid probeert Collin zijn verhaal verbeeldend te laten werken.

Uit bovenstaande komt naar voren dat Aron, Benjamin en Collin middels beeldvoering, geluid, muziek en montage contrasten benadrukken, sferen versterken en de verbeelding stimuleren. Op deze manier versterkt de vormgeving van hun documentaires het verhaal dat zij willen vertellen.

### *6.3 De manier waarop de inzichten uit de interviews en de filmplannen zich tot elkaar verhouden*

Uit de analyse van de interviews zijn de kernthema's 'genre', 'narratologie', 'praktijk' en 'beperkingen' naar voren gekomen en uit de analyse van de filmvoorstellen de kernthema's 'narratologie' en 'praktijk'. In deze paragraaf wordt toegelicht en geïnterpreteerd hoe de uitkomsten van beide analyses zich tot elkaar verhouden, maar ook hoe de uitkomsten van de makers onderling zich tot elkaar verhouden.

#### *6.3.1 Genre*

'Genre' is uit de analyse van de interviews als kernthema naar voren gekomen; gedurende de interviews omschreven Aron, Benjamin, Collin en Diane wat de documentaire als genre voor hen betekent. Voor Aron is de documentaire een manier om op basis van zijn eigen interpretatie van de werkelijkheid een inkijkje in de wereld van een ander te geven, voor Benjamin is een documentaire een film over de werkelijkheid die met veel aandacht en een persoonlijke visie in elkaar is gezet, voor Collin betekent documentaire maken het vertellen van een verhaal wat zo dicht mogelijk bij de werkelijkheid ligt als kan binnen de documentaire en voor Diane betekent documentaire maken het geven van een inkijkje in een deeldomein van het bestaan, een documentaire is volgens haar een verhaal wat zich in de realiteit afspeelt. Hieruit komt naar voren dat alle vier de makers de documentaire relateren aan de werkelijkheid zoals deze in dit onderzoek gedefinieerd wordt. Gedurende de interviews benadrukken Aron, Benjamin, Collin en Diane echter allemaal dat een documentaire nooit in staat is om de werkelijkheid direct weer te geven. Zij zijn het eens dat de documentaire – door hun keuzes en interpretaties – van de werkelijkheid af komt te staan. Overigens bevestigen zij er alle vier belang aan te hechten dat deze afstand – tussen hun documentaire en de werkelijkheid – zo klein mogelijk is.

'Genre' is niet naar voren gekomen uit de analyse van de filmplannen. Dit kan verklaard worden doordat het in een filmvoorstel niet gaat om de definiëring van het genre, maar om het onderwerp wat in de documentaire centraal staat en de manier waarop dit onderwerp vertaald wordt naar een documentaire. De gedachten van de makers over de documentaire als genre kunnen echter bepalend zijn voor de keuzes die zij maken bij de constructie hiervan en daarom is hier gedurende de interviews nadrukkelijk over gesproken.

#### *6.3.2 Narratologie*

'Narratologie' is zowel uit de analyse van de interviews als uit de analyse van de filmplannen als kernthema naar voren gekomen. Aron laat zich gedurende het interview het minst nadrukkelijk uit over aspecten waar zijn verhaal idealiter aan voldoet. Hij laat een enkele keer doorschemeren het

belangrijk te vinden dat zich een ontwikkeling voordoet in het verhaal. Ten opzichte van Aron benadrukken Benjamin, Collin en Diane gedurende de interviews nadrukkelijker aan welke aspecten hun verhaal idealiter voldoet. Benjamin noemt de volgende aspecten die zijn verhaal idealiter bevat: een ontwikkeling, een keerpunt, een unieke en originele visie, diepgang en een rijk en genuanceerd beeld. Collin noemt net als Benjamin dat zijn verhaal een unieke visie, maar ook drama-elementen (er moet iets op het spel staan en er dient een probleemstelling te zijn) moet bevatten. Daarnaast wil hij de informatie in zijn verhaal goed afwegen zodat deze niet te herkenbaar, maar ook niet te onherkenbaar is. Diane, tenslotte, noemt de volgende elementen waar haar verhaal idealiter aan voldoet: een specifieke invalshoek, aanspreekbaarheid, een vraagstelling, een spanningsboog, een ontwikkeling, een conflict (tegenstelling of contrast) en emotie.

Uit bovenstaande komt naar voren dat Benjamin, Collin en Diane ten opzichte van Aron uitgebreider omschrijven aan welke aspecten hun verhaal idealiter voldoet. Dit kan bepalend zijn voor de manier waarop zij met de werkelijkheid omgaan in het construeren van hun waarheid. Wanneer een maker zijn verhaal namelijk aan bepaalde aspecten wil laten voldoen, kan dit betekenen dat hij hier in het construeren van zijn verhaal extra op let, deze bewust opzoekt of zelfs creëert. Dit lijkt inderdaad zo te zijn wanneer naar de filmplannen van Aron, Benjamin en Collin gekeken wordt. Hoewel Aron in zijn filmvoorstel iets meer vertelt over aspecten waar zijn verhaal aan dient te voldoen dan in het interview, is dit nog steeds in beperkte mate. Waar Benjamin en Collin gedurende het interview al meer nadruk legden op de aspecten waar hun verhaal idealiter aan voldoet, komen deze ook in hun filmplannen nadrukkelijker naar voren. Bovendien omschrijven zij in hun filmplannen op welke manier bepaalde aspecten in hun verhaal voorkomen. In de filmplannen wordt dus niet alleen meer aandacht aan de aspecten waar een verhaal idealiter aan voldoet besteed, maar ook op een specifiekere niveau. Waar gedurende de interviews meer algemene gedachten besproken zijn, komen in de filmvoorstellen meer concrete voorbeelden aan de orde. Dit kan verklaard worden doordat hier gedurende het interview in meer algemene zin naar gevraagd is, terwijl het de bedoeling van een filmvoorstel is om zo concreet mogelijk te zijn in hoe je als maker je verhaal wilt vertellen.

### *6.3.3 Praktijk*

‘Praktijk’ is zowel uit de analyse van de interviews als uit de analyse van de filmplannen als kernthema naar voren gekomen. Gedurende het interview stelt Aron zijn documentaires te construeren door verbanden te leggen door combinaties van beeld en geluid – wat hij al filmend aantreft – te maken. Hij stelt dat dit belangrijker is dan de vormgeving van zijn verhaal; zijn vormgeving is naar eigen zeggen dan ook niet bijzonder. In zijn filmvoorstel legt hij echter meer nadruk op vormgeving; hierin licht hij toe hoe hij beeldvoering en montage inzet om sfeer en contrast te benadrukken. Niet alleen legt Aron meer nadruk op vormgeving in zijn filmvoorstel, deze nadruk ligt ook anders. Hij licht namelijk toe hoe hij muziek inzet door de tekstuele inhoud van een lied met de inhoud van een

scène overeen te laten komen. Gedurende het interview legt hij echter weinig nadruk op de inzet van muziek; hij zegt zelfs muziek niet letterlijk met scènes overeen te laten komen.

Uit de interviews komt naar voren dat Benjamin, Collin en Diane ten opzichte van Aron vooraf strakker omlijnd hebben hoe zij in de praktijk hun documentaires construeren. Benjamin zegt zich hierbij – net zoals Aron – het meest te laten leiden door wat gebeurt. Gedurende het interview spreekt Benjamin voornamelijk over hoe hij montage inzet in de vormgeving van zijn verhaal om suggestie, contrast en confrontatie te stimuleren. In zijn filmvoorstel gaat hij – behalve op montage – nadrukkelijker in op de manier waarop hij beeldpoëzie, geluid en muziek inzet om het spel van de violiste te benadrukken waardoor dit los lijkt te komen van de realiteit. Hierbij maakt hij vrije associaties waarbij hij de logica loslaat. Uit de interviews komt naar voren dat Collin en Diane – in tegenstelling tot Aron en Benjamin - vooraf meer nadenken en vastleggen; Collin met name over hoe hij iets verbeeldt en Diane met name over wat zij wil verbeelden. Collin noemt hierbij de achterliggende reden dat hij graag zaken uit het verleden verbeeldt die niet direct verfilmbaar zijn; hij bedenkt daarom oplossingen als reconstructies, vertellingen, combinaties van beelden met *voice-overs* of andere technologische middelen die het verhaal ten goede komen en de verbeelding stimuleren. De manier waarop hij over vormgeving spreekt wordt in zijn filmvoorstel bevestigd; hier omschrijft hij hoe hij een reconstructie maakt waarbij hij combinaties van beelden en geluid verbeeldend probeert te laten werken. Diane, tenslotte, benadrukt gedurende het interview het belang van het montageproces in de manier waarop zij haar documentaires construeert; dit doet zij op basis van het door haar verzamelde materiaal. Dit betekent dat zij niet alleen originele beelden betreft, maar ook alleen met natuurlijke audio werkt.

Wat betreft de manier waarop Aron, Benjamin, Collin en Diane hun documentaires in de praktijk construeren benadrukken zij gedurende de interviews dat hun ingrepen en de middelen die zij hierbij inzetten het verhaal ten goede dienen te komen. Zij lichten hierbij toe welke gedachten zij hebben over hun mate van ingrijpen, wat zij alle vier het liefst zo min mogelijk doen. De makers zijn het er echter over eens dat kleine ingrepen – zoals iets kleins in scène zetten – mag wanneer dit het verhaal en de verbeelding hiervan ten goede komt. De voorwaarde die zij hierbij aanhouden is dat zij hierin eerlijk zijn en de werkelijkheid geen geweld aan doen.

Uit bovenstaande wordt duidelijk dat zowel gedurende de interviews als in de filmvoorstellen nadrukkelijk aan de orde komt op welke manier de makers hun documentaires in de praktijk willen construeren. Hierbij wordt uit de interviews bovendien duidelijk welke gedachten Aron, Benjamin, Collin en Diane hebben over hoe ver zij kunnen gaan met ingrijpen. In de filmvoorstellen wordt specifiek ingegaan op de manier waarop de documentaires vormgegeven worden en hoe hierbij beeld, geluid, muziek en montage wordt ingezet om zaken te benadrukken en de verbeelding te stimuleren.

#### 6.3.4 Beperkingen

‘Beperkingen’ is uit de analyse van de interviews als kernthema naar voren gekomen. Aron, Benjamin, Collin en Diane benadrukken alle vier gedurende de interviews afhankelijkheid van toegang tot een onderwerp te ervaren. Dit doet zich allereerst voor voorafgaand aan het maken van een documentaire, doordat – zoals zij alle vier stellen - de makers niet altijd toegelaten worden tot een onderwerp. Hier voegt Collin aan toe dat niet ieder onderwerp zichtbaar is. Wanneer de makers echter geen toegang hebben tot een onderwerp betekent dit dat de makers soms noodgedwongen zaken buiten beschouwing dienen te laten in het construeren van hun waarheid.

Behalve hun afhankelijkheid van toegang tot een onderwerp voorafgaand aan het construeren van een documentaire, benadrukken alle vier de makers dat zij als gevolg van de houding van hun participanten soms beperkt toegang krijgen tot een onderwerp. Zo wijzen Aron, Benjamin en Collin op het mediabewuste gedrag waardoor mensen zich bewust anders gaan gedragen wanneer er een camera op hen gericht is. Diane zegt dit soort gedrag niet te merken, hoewel zij wel merkt dat mensen soms terughoudender zijn. Door deze aangepaste houding van participanten komt het enerzijds voor dat de participanten die de makers betrekken in de constructie van hun waarheid zich anders dan gebruikelijk gedragen. Anderzijds komt het voor dat de makers hun documentaires op een andere manier vormgeven dan zij oorspronkelijk van plan waren. Zo stellen Benjamin en Collin gedurende het interview om deze reden bereid te zijn de vorm of het thema van hun documentaire aan te passen. Het is overigens niet zo dat de makers alle informatie van hun participanten verwerken in het construeren van hun waarheid. Alle vier benadrukken de makers gedurende de interviews eerlijk, integer en discreet te willen zijn en daarom laten zij de persoonlijke informatie of informatie waar mensen last van kunnen krijgen buiten beschouwing. Dit betekent dat soms informatie ontbreekt.

Behalve door hun afhankelijkheid van toegang tot een onderwerp benadrukken Aron en Diane gedurende de interviews ieder nog een andere beperking te ervaren. Aron zegt te begripvol te zijn en bovendien te klein te denken. Dit is van invloed op de manier waarop hij zijn waarheid construeert. Hierbij laat hij vanwege beperkte middelen snel zaken achterwege. Bovendien zijn zijn documentaires naar eigen zeggen minder spannend door zijn begripvolle houding. Diane, tenslotte, benadrukt gedurende het interview dat de beperkte tijd die zij heeft een beperking voor haar vormt doordat zij hierdoor keuzes dient te maken in wat en wanneer zij filmt. Ze kijkt daarom wanneer er iets gebeurt zodat ze aanwezig kan zijn en is zelfs bereid te vragen of iets op draaidag plaats kan vinden. Hoewel ze zegt ruimte te laten voor spontaniteit filmt Diane naar eigen zeggen niet op de bonnefooi. Dit is van invloed op de manier waarop zij haar waarheid construeert doordat de beperkte tijd die zij kan filmen tot gevolg kan hebben dat zij bepaalde informatie moet missen. Bovendien wordt haar waarheid minder spontaan wanneer zij voornamelijk filmt op dagen waarvan zij zeker stelt dat bepaalde gebeurtenissen plaatsvinden.

‘Beperkingen’ is niet naar voren gekomen uit de analyse van de filmvoorstellen. Dit kan verklaard worden doordat het in een filmvoorstel gaat om het onderwerp wat in de documentaire



centraal staat en de manier waarop dit onderwerp vertaald wordt naar een documentaire. Hierbij dient een documentairemaker te overtuigen van de uitvoerbaarheid van zijn documentaire. Deze overtuiging zou teniet gedaan worden wanneer een documentairemaker zou uitweiden over zijn beperkingen, met het risico dat het plan wordt afgekeurd en de maker geen subsidie ontvangt.

## 7. Conclusie

In dit hoofdstuk wordt op basis van de uitkomsten van de analyse van zowel de interviews als de *deep texts* een antwoord geformuleerd op de onderzoeksvraag die in dit onderzoek centraal staat:

*Hoe gaan documentairemakers om met de werkelijkheid om hun eigen waarheid te construeren?*

Bovendien worden de uitkomsten van het onderzoek – indien mogelijk – gekoppeld aan de bevindingen uit het theoretisch kader.

Uit de analyse van de interviews zijn de kernthema's 'genre', 'narratologie', 'praktijk' en 'beperkingen' naar voren gekomen en uit de analyse van de filmplannen de kernthema's 'narratologie' en 'praktijk'. Aan de hand van deze kernthema's wordt duidelijk welke gedachten Aron, Benjamin, Collin en Diane hebben over de documentaire als genre, aan welke aspecten zij belang hechten in de vertelling van hun verhaal middels film, aan welke aspecten zij belang hechten wanneer zij hun documentaires in de praktijk construeren en welke beperkingen zij hierbij ondervinden. De gedachten van Aron, Benjamin, Collin en Diane over de documentaire als genre tonen aan dat zij de documentaire alle vier relateren aan de werkelijkheid. Tegelijkertijd stellen zij alle vier dat de documentaire - door de tussenkomst van de documentairemaker – die op basis van zijn keuzes en interpretaties een verhaal vormt – geen werkelijkheid is. Dit komt overeen met de manier waarop Nichols de verhouding tussen de documentaire en de werkelijkheid omschrijft; volgens hem zijn documentaires geen werkelijkheid,<sup>118</sup> maar constructies van effecten, impressies en visies van makers.<sup>119</sup> Hier voegt hij aan toe dat hij er belang aan hecht dat het verhaal uit een documentaire fundamenteel overeenkomt met feitelijke situaties en mensen.<sup>120</sup> In deze lijn stellen Aron, Benjamin, Collin en Diane met hun documentaires zo dicht mogelijk bij de werkelijkheid te willen blijven.

Wat betreft narratologie komt zowel uit de interviews als uit de filmplannen naar voren dat Aron, Benjamin, Collin en Diane – hoewel zij allemaal de ontwikkeling van een verhaal belangrijk vinden - in verschillende mate belang aan hechten aan de vertelling van een verhaal middels film. Dit zelfde geldt voor het in de praktijk construeren van een documentaire; Aron, Benjamin, Collin en Diane doen dit op basis van hun eigen gedachten. Wat zij hierbij gemeen hebben is dat de afwegingen die zij maken in het construeren van hun documentaires – met name in het vormgeven hiervan – het verhaal ten goede dienen te komen. Voor Aron, Benjamin, Collin en Diane betekent dit dat zij middels beeldvoering, geluid, muziek en montage nadruk op bepaalde aspecten van een verhaal leggen, waarmee zij deze aspecten tot leven willen wekken en de verbeelding hiervan willen stimuleren. Hierbij denken zij goed na middels welke vorm en stijl zij dit doen. Vorm en stijl zijn dus wel degelijk

---

<sup>118</sup> Nichols, "Telling Stories with Evidence and Arguments," 109.

<sup>119</sup> Nichols, *Introduction to Documentary*, 7-8.

<sup>120</sup> Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, 12.

onderscheidende factoren van auteurschap, zoals Sanders<sup>121</sup> – in tegenstelling tot Ward<sup>122</sup> – stelt. Aron, Benjamin en Collin zetten vorm en stijl voornamelijk in om sfeer en contrast te benadrukken. Diane doet dit in mindere mate; zij wil geen extra middelen inzetten om zaken te benadrukken. Daarom werkt zij met het materiaal – in beeld en geluid – wat zij aantreft.

In het construeren van hun documentaires grijpen Aron, Benjamin, Collin en Diane het liefst zo min mogelijk in omdat zij zo dicht mogelijk bij de werkelijkheid willen blijven. Hieruit blijkt dat de intentie van een maker inderdaad – zoals Sayad stelt<sup>123</sup> – bepalend is voor de afweging van een documentairemaker wat betreft de manier waarop deze ingrijpt in het construeren van zijn waarheid. Wanneer dit het verhaal ten goede komt, echter, lijken Aron, Benjamin, Collin en Diane hun grenzen te verleggen wat betreft hun bereidheid om in te grijpen. Zij vinden dat je als maker in mag grijpen – eigenhandig of middels technologische en/of digitale middelen – wanneer dit het verhaal ten goede komt, de werkelijkheid geen geweld wordt aangedaan en je eerlijk bent richting de kijker; dit laatste wordt volgens Rabiger van een documentairemaker verwacht.<sup>124</sup> Dit ingrijpen doen Aron, Benjamin, Collin en Diane echter bij wijze van hoge uitzondering; zij voorkomen dit liever omdat zij de werkelijkheid geen geweld aan willen doen. Hiermee lijkt de angst van Winston dat door documentairemakers van de werkelijkheid wordt afgeweken en dat de authenticiteit en validiteit van documentaires – bijvoorbeeld door interpretatie of de inzet van (fictieve) technologie – in gevaar komt<sup>125</sup> wat betreft Aron, Benjamin, Collin en Diane ongegrond.

Hoewel Aron, Benjamin, Collin en Diane ieder hun gedachten hebben over de vertelling van een verhaal middels film en over de manier waarop zij dit verhaal in de praktijk willen brengen, betekent dit niet dat dit ook daadwerkelijk altijd gebeurt; de makers ervaren een aantal beperkingen die hen in de weg staan in het construeren van hun waarheid. Alle vier de makers zeggen de grootste beperking te ondervinden als gevolg van afhankelijkheid van toegang tot een onderwerp. Betrokkenen willen niet altijd meewerken, waardoor niet elk onderwerp toegankelijk is. Hierdoor zijn de makers soms genoodzaakt bepaalde zaken buiten beschouwing te laten. Daarnaast ervaren de makers afhankelijkheid van de houding van hun participanten, met name doordat deze terughoudend zijn of zich bewust of onbewust anders voor doen. Dit betekent dat mensen niet meer zichzelf zijn en anders kunnen reageren dan wanneer er geen camera op hen gericht zou zijn. Dit kan voor de documentaire betekenen dat deze verder van de werkelijkheid af komt te staan. Hiermee wordt bevestigd wat FitzSimons al stelde, namelijk dat niet alleen de documentairemaker zelf invloed uitoefent op zijn auteurschap, maar dat anderen dit ook doen.<sup>126</sup>

---

<sup>121</sup> Sanders, *Participatory spaces*, 19.

<sup>122</sup> Ward, *Documentary: The Margins of Reality*, 15.

<sup>123</sup> Sayad, *Performing Authorship*, 142.

<sup>124</sup> Rabiger, *Directing the Documentary*, 7-8.

<sup>125</sup> Winston, *Claiming the Real*, 182.

<sup>126</sup> FitzSimons, "Braided Channels," 131.

Uit de bevindingen die uit dit onderzoek naar voren zijn gekomen kan tenslotte geconcludeerd worden dat de manier waarop Aron, Benjamin, Collin en Diane omgaan met de werkelijkheid in het construeren van hun waarheid beschouwd kan worden als een vertaalslag; een vertaalslag van de werkelijkheid naar hun documentaires. Over de manier waarop deze vertaalslag het beste gemaakt kan worden hebben documentairemakers hun eigen ideeën. Uit de gesprekken met Aron, Benjamin, Collin en Diane – en uit hun filmplannen – komt naar voren dat bij het maken van deze vertaalslag het verhaal wat zij willen vertellen voor hen het belangrijkste is. Zij willen dit verhaal zo goed mogelijk vertellen, waarbij zij zo dicht mogelijk bij de werkelijkheid willen blijven. Hierbij zetten zij beeldvoering, geluid, muziek en montage in om de aspecten te benadrukken die zij belangrijk vinden; het gaat hier met name om het benadrukken van sfeer en contrast. Aron, Benjamin, Collin en Diane zetten vormgeving dus in om de aspecten uit de werkelijkheid waar zij belang aan hechten in hun waarheid te benadrukken. Het probleem dat uit dit onderzoek naar voren is gekomen is dat dit ideaalbeeld dat Aron, Benjamin, Collin en Diane voor ogen hebben in de praktijk niet altijd uitgevoerd kan worden. Dit komt doordat zij – met name door hun afhankelijkheid van toegang tot een onderwerp – begrensd worden in dat wat zij middels hun documentaire kunnen vertellen. Toegang vormt dan ook volgens alle vier de makers een essentiële factor in het maken van hun vertaalslag van de werkelijkheid naar hun documentaires. Het hebben van toegang tot een onderwerp biedt de makers de mogelijkheid om met het construeren van hun waarheid een eerlijke interpretatie van de werkelijkheid te geven, wat de vertaalslag die zij maken kenmerkt. Deze samenkomst van enerzijds de documentairemaker die zijn verhaal zo goed mogelijk wil vertellen en anderzijds de factoren die hem hierin begrenzen, creëren een spanningsveld waarbinnen de documentairemaker zijn vertaalslag van de werkelijkheid naar zijn documentaire zo goed mogelijk probeert te maken. Aron, Benjamin, Collin en Diane blijven hierbij zo dicht mogelijk bij de werkelijkheid en grijpen daarom zo min mogelijk in. Wat hen betreft zijn de zorgen – zoals deze in het discours rondom de documentaire uiteengezet zijn – dat de status van de documentaire verloren gaat, doordat deze steeds verder van de werkelijkheid af komt te staan, dan ook onterecht.

## 8. Reflectie & Discussie

In deze masterthesis is onderzocht op welke manier documentairemakers omgaan met de werkelijkheid in het construeren van hun waarheid. Er dienen echter aan aantal kanttekeningen te worden geplaatst bij de manier waarop dit onderzoek is uitgevoerd en bij de manier waarop op basis van dit onderzoek uitspraken gedaan kunnen worden.

Het onderzoek is uitgevoerd op basis van interviews met vier documentairemakers en de analyse van filmplannen die deze documentairemakers beschikbaar hebben gesteld. Hierbij dient gerealiseerd te worden dat, hoewel de interviews – afgezien van de gebruikte topiclist – zo open mogelijk benaderd zijn, er misschien wel invloed uitgeoefend is op het verloop van de interviews door de interviewer. Hierdoor kan het zijn dat bepaalde zaken misschien sterk belicht zijn, terwijl andere zaken misschien onderbelicht zijn gebleven. Wat betreft de filmplannen die geanalyseerd zijn als *deep texts* dient opgemerkt te worden dat er in plaats van vier filmplannen drie filmplannen geanalyseerd zijn. Dit betekent dat er van één maker geen filmplan geanalyseerd is. Er bestond onduidelijkheid over wie dit filmplan in zijn bezit zou moeten hebben, waardoor het filmplan uiteindelijk niet op tijd beschikbaar gesteld kon worden om in de analyse te worden opgenomen.

Hoewel het onderzoek interessante inzichten heeft opgeleverd wat betreft de omgang van vier documentairemakers met de werkelijkheid in het construeren van hun waarheid, kunnen deze inzichten niet gegeneraliseerd worden. Hiervoor is het onderzoek te kleinschalig. Voor een beter inzicht in de manier waarop documentairemakers omgaan met de werkelijkheid in het construeren van hun waarheid zouden meer documentairemakers geïnterviewd moeten worden. Dit onderzoek biedt hiervoor een goed uitgangspunt.

## 9. Bibliografie

### 9.1 Literatuur

- ❖ Bruzzi, Stella. *New Documentary*. London: Taylor & Francis, 2006.
- ❖ Caldwell, John Thornton. “Cultures of Production. Studying Industry’s Deep Texts, Reflexive Rituals, and Managed Self-Disclosures”. *Media Industries History, Theory, and Method*, ed. Jennifer Holt en Lisa Perren, 199-212. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2009.
- ❖ Caldwell, John Thornton. *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. London: Duke University Press, 2008.
- ❖ Charmaz, Kathy. *Constructing Grounded Theory*. Londen: SAGE, 2014.
- ❖ Crijns, Jan en Patrick van der Meij. “Over de grenzen van de materiële waarheidsvinding”. *Langs de randen van het strafrecht*, 45-69. Nijmegen: Wolf Legal Publishers, 2005.
- ❖ Croteau, David, William Hoynes, en Stefania Milan. *Media/Society: Industries, Images, and Audiences*. London: SAGE Publications, 2011.
- ❖ FitzSimons, Trish. “Braided Channels: A Genealogy of the Voice of Documentary”. *Studies in Documentary Film* 3, nr. 2 (2009): 131–46.
- ❖ Havens, Timothy, Amanda D. Lotz, en Serra Tinic. “Critical Media Industry Studies: A Research Approach”. *Communication, Culture & Critique* 2, nr. 2 (2009): 234–53.
- ❖ Hockey, Jenny en Martin Forsey. “Ethnography Is Not Participant Observation: Reflections on the Interview as Participatory Qualitative Research.” In *The Interview: An Ethnographic Approach*. Bloomsbury, UK, 2012): 71.
- ❖ Kerrigan, Susan en Phillip McIntyre. “The ‘creative treatment of actuality’: Rationalizing and Reconceptualizing the Notion of Creativity for Documentary Practice”. *Journal of Media Practice* 11:2 (2010): 111-130.
- ❖ MacFarlane, John. “Making Sense of Relative Truth”. *Proceedings of the Aristotelian Society* 105, nr. 1 (2005): 305–23.
- ❖ Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*, Bloomington, IN: Indiana University Press, 2010.
- ❖ Nichols, Bill. “Telling Stories with Evidence and Arguments”. In *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1991.
- ❖ Nichols, Bill. “The Voice of Documentary”. *Film Quarterly* 36, nr. 3 (1983): 17–30.
- ❖ Rabiger, Michael. *Directing the Documentary*. Burlington, MA: Focal Press, 2014.
- ❖ Sanders, Willemien. “Documentary Filmmaking and Ethics: Concepts, Responsibilities, and the Need for Empirical Research”. *Mass Communication and Society* 13, nr. 5 (2010): 528–53.
- ❖ Sanders, Willemien. *Participatory Spaces. Negotiating Cooperation and Conflict in Documentary Projects*. Proefschrift, Universiteit Utrecht, 2012.
- ❖ Sayad, Cecilia. *Performing Authorship: Self-Inscription and Corporeality in the Cinema*. London: I.B.Tauris, 2013.

- ❖ Ward, Paul. *Documentary- the Margins of Reality*. New York: Columbia University Press, 2006.
- ❖ Winston, Brian. *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited*. London: The British Film Institute, 1995.

## 9.2 Bronnen

- ❖ “NOS betreurt manipulatie applaus Beatrix”. *Elsevier*. Geraadpleegd 24-10-2014.  
<http://www.elsevier.nl/Cultuur--Televisie/nieuws/2009/5/NOS-betreurt-manipulatie-applaus-Beatrix-ELSEVIER233072W/>.
- ❖ ‘NOS-journaal faalt en liegt met anti-Rusland propaganda.’’ *Dumpert*. Geraadpleegd 24 oktober 2014.  
[http://www.dumpert.nl/mediabase/6616273/f4161a8b/nos\\_journaal\\_faalt\\_en\\_liegt\\_met\\_anti\\_rusland\\_propaganda.html](http://www.dumpert.nl/mediabase/6616273/f4161a8b/nos_journaal_faalt_en_liegt_met_anti_rusland_propaganda.html).
- ❖ “RTL 5-reality-programma over datende maagden deels in scène gezet | Televisie”. *De Volkskrant*. Geraadpleegd 24 oktober 2014. <http://www.volkskrant.nl/televisie/rtl-5-reality-programma-over-datende-maagden-deels-in-scene-gezet~a3752072/>.
- ❖ ‘Stel, je hebt een idee voor een documentaire, hoe pak je dit aan?’’ *NPOX*. Geraadpleegd 09-11-2014. Afbeelding voorpagina. <http://www.npox.nl/?fId=417&uId=448865>

## **10. Bijlage I: Codeersysteem**

Vanwege privacyredenen is deze bijlage niet bijgevoegd.



## **11. Bijlage II: Topic-list**

Vanwege privacyredenen is deze bijlage niet bijgevoegd.

## **12. Bijlage III: Transcripties interviews**

Vanwege privacyredenen is deze bijlage niet bijgevoegd.

### **13. Bijlage III: Deep texts**

Vanwege privacyredenen is deze bijlage niet bijgevoegd.